الى نور شمس الساطعة
في سماء الروح .
الى مديحه
٤/٢/٢٠١٥م

تـــــاريـــخ

تطور فنية المسرح

تأليف

أ.د. كمال الدين عيد

أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون
كلية البنات جامعة عين شمس

(جامعات الفاتح ، بودابست ، الكوفة ، بغداد ، الملك سعود سابقا)



الإهـــــداء

إلى أعز طلابي النجباء . . الابن والصديق

صاحب السمو الملكي الأمير

محمد بن عبد الله بن عبد العزيز

ذكرى سنوات العلم معا في كلية

الآداب جامعة الملك سعود – الرياض .



الفهرس

*



مقدمة

انبثقت فكرة المسرح عند الإغريق — اليونانيين القدامى — قبل الميلاد . وحققت الفكرة أول مسرح تجريبى فى العالم مستمدة كيانها من الملاحم الإغريقية التى سبقت المسرح بقرنين من الزمان ، حتى وصل الإشعاع المسرحى الناضج إلى عصره الذهبى فى القرن الخامس ق . م .

ويهدف كتاب (تاريخ تطور فنية المسرح) إلى التعريف بالمراحل التاريخية الهامة — والمؤثرة فى حياة المسرح العالمى — منقبا عن حركات التطور، والتقدم ، والإزدهار لخشبة المسرح بصفة خاصة ، وللأدب الدرامى بصفة عامة . إذ مما لا شك فيه أن الدراما كانت دوما هى الأصل فى كل ما طرأ على خشبة المسرح من تغييرات واختلافات خضعت بالضرورة لمتطلبات كل عصر ، كما توافقت مع متطلبات الزمن والتكنولوجيا ، حتى وإن لم يكن تعبير (التكنولوجيا) قد ظهر وشاع آنذاك.

والهدف من هذه الدراسة — التاريخية الفنية إن صح التعبير — هو إلمام دارسى الفنون المسرحية والتشكيلية بالمسار الذى قطعه فن المسرح ، وفنون خشبة المسرح ، بغية تفجير طاقات الطلاب الإبداعية نحو جديد من الابتكار . ليس هدفنا هو تقليد نموذج القديم ، بقدر ما هو إتاحة الفرصة لجعل القديم — بكل أشكاله — نقطة انطلاق عصرية تتناسب مع وقائع ومتطلبات العصر الحديث ، واستغلال التكنولوجيا المعاصرة لمزيد من الابتكار والتفتح الذهنى والعقلى للخروج بجديد فى عالم المسرح المعاصر بإذن الله .

لقد وصل المسرح إلى العالم العربى متأخرا ، رغم ما يؤكده تاريخ المسرح من إرهاصات جادة فى سبيل إقامة مسرح عربى أو لنقل فرعونى مصرى قديم منذ آلاف السنين . ومع ذلك فإن الإغريق بما تركوه من مواد شاهدة على عصرهم ، ومسرح إغريقى لا تزال دراماته تصعد على خشبة المسرح العالمى — والمصرى أيضا حتى يومنا هذا — يؤكد أصالة فكرة المسرح ، ويدعو

إلى الدراسة والنهل منها ، إذا ما أردنا أن نعترف بالأصول الجوهرية لفكرة المسرح.

ولما كان من غير الممكن تشريح الظاهرة المسرحية في العالم تفصيلا ، فإن الكتاب يضع في اعتباره – عند كل عصر – فحص تطور خشبة المسرح ، والدرامات التي صعدت على الخشبة ، آخذا في الحسبان أولويات الدول التي جاهدت وعملت على إقامة المسرح فيها ، وكذا الظروف الاجتماعية والسياسية والتقنية التي ساهمت في ميلاد المسارح ، أو إقامة دور مسرحية ، وفلسفة المعمار ، والواقع الذي ساهم في تقوية وإشاعة فكرة المسرح أو الذي أعاق التطور المسرحي في زمن من الأزمان .

مدخل إلى السينوغرافيا

تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفيا SCENOGRAPHY . أما تعبيرا فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح ، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا ، كاملا ، متناسقا ومبهرا أمام الجماهير .

شاع تعبير (السينوغرافيا) في مسارح العصر الحديث في نهاية خمسينيات القرن العشرين إثر استقرار حركة المسارح ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد واحد من الزمان ، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح ، لتفتح هذه الأسرار أمام المشتغلين بالفنون المسرحية للاستفادة والاستزادة من التقدم التقني الذي كان قد وصل إلى درجة عالية من الفن والصناعة معا .

وكان هم وهدف السينوغرافيا في هذا الطريق هو تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية ، وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتبارا لفن المنظور ، مما

أعطى وجها جديدا لتعامل كل هذه الفنون – وداخل علاقة أكيدة ومتضافرة – مع الكلمة والعبارة والمنولوج والديالوج والحوار .. ومع الدراما بصفة عامة ، بعيدا عن الاصطناعية ، وتقديرا لعلوم الجمال . حتى يصبح تكوين الفنان التشكيلى فى المسرح فعالا ومؤثرا فى النهاية . إن هذا التضافر قد خرج على المسرح بلغة جديدة ظهرت معالمها فى التيارات الفنية التشكيلية التى بدأت مع دوران القرن العشرين وتم ازدهارها وانتشارها بعد الحرب العالمية الثانية ، مما أدى إلى بروز موقف الفنان التشكيلى فى المسرح . فأضيفت إلى وظيفة مهندس الديكور المعروفة فى مسارح أوروبا وظيفة هامة ثانية ، وهى مصمم السينوغرافيا للعرض المسرحى . ولا شك أن هذه الإضافة التى خصصت لمهندس الديكور العناية بتصميم المناظر والديكور ، قد أفردت الوقت لمصمم السينوغرافيا للعناية بدرامية الفن التشكيلي ، وأفسحت له المجال ليتبوأ مكانته ومهمته التشكيلية الدرامية الجمالية ، ولتصب كل جهوده فيما وصلت إليه التقنية من تطور ، وتقدم ، والآلية من إبهار وتأثير ، حتى أضحى المسرح – بفعل جهود رجل السينوغرافيا – قطعة حيوية حية خلقت ترقيات وإبهارات واستمتاعات لا حد لها ولا حصر ، على المشاهد المسرحى ، وفى مجاراة للعصرية وآفاقها فى المسرح الحديث . إن استعمال الشرائح الملونة فى المسرح ، والمصورات ، وبرنامج العرض المسرحى (الكتيب) والمواد البلاستيكية فى المنظرية لم يكن كل ذلك معهودا أو معروفا فى الصنعة المسرحية ، ودخول خامات البيئة بهدف اقتصاديات المسرح ، قد نقل خشبة المسرح المعاصر نقلة نوعية لا يزال المسرح الأوروبى يعيش حسناتها حتى يومنا هذا .

ويلعب علم النفس بكل فروعه العلمية التى انبثقت عنه (على سبيل المثال لا الحصر علم النفس الإدارى ، علم نفس الطفولة والمراهقة ، علم النفس الصناعى ، علم نفس الفنون ... الخ) دورا مهما فى تحديد موقف السينوغرافيا على خشبة المسرح . إذ تعمل المنظرية على إيقاظ المزاج MOOD عند المتفرج

نتيجة ما يجرى أمام بصره – ساعة العرض المسرحى – من صور متلاحقة ، وألوان ديكورات ، وتخوم وأحجام تتعامل مع الفضاء المسرحى على خشبة المسرح . كما تعمل على تأكيد درامية الشخصيات وسلوكها ومسارها عبر المشاهد والفصول لتعكس نيات وسرائر وأسرار تلك الشخصيات ، مساعدة للإخراج فى الإيضاح والتعبير .

ولا يعنى هذا التبديل أو التحوير تخطيا لأصول الدراما أو المسرحية ، بل هو على العكس تأكيد لدور الفن التشكيلى المعاصر ، وتعانقه مع فن المسرح .. وفق صيغة سينوغرافية حديثة . ومن الطبيعى – كما يتضح – أن ميدان عمل رجل السينوغرافيا لا يتحدد فوق خشبة المسرح ، لكنه يتجاوزها إلى صالة الجمهور ، والتى استغلها الإخراج الحديث للتمثيل أيضا فى بعض الدرامات العصرية ، إضافة إلى أن مكان الجمهور هو نهاية مطاف التأثير الدرامى ، ونقطة الارتكاز فى عملية استحسان وقبول العرض المسرحى من عدمه .

لكل ما تقدم ، وللندرة الشديدة فى هذا المضمار للدراسات الفنية ، والتطويرية لخشبة المسرح والسينوغرافيا .. كان لابد من خروج هذا الكتاب لطلاب الفنون المسرحية حتى لا يغيب عنهم جزء مهم من دراستهم ، يعتبر مكملا أساسيا لما يدرسونه فى مادتى تاريخ المسرح والآداب الدرامية .

والله ولى التوفيق ،،،

القاهرة فى ٣ يناير ٢٠٠٢ م **كمال الدين عيد**

الباب الأول

العصر الفرعونى

(المسرح المصرى القديم)



المسرح القديم
ANTIQUE THEATRE

خلفت لنـــا الرســومات الأثريـــة القديمـــة والمصـــورات والخربشـــات SCRATCH على الصخور والسطوح الخشنة منذ عام ٣٠,٠٠٠ قبـــل الميـــلاد صورة لنظام عمل الإنسان فى القديم .. هذه الصـــورة التـــى اتســمت بالفطريـــة والبدائية آنذاك . كما قادتنا هذه الأثريات إلى علامات ورسومات علـــى الكـــهوف والمغارات التى قطنها البشر قديما . فى عام ١٥,٠٠٠ ق.م تم العثور فـــى كـــهف الإخوة الثلاثة TROIS FRERES على ناى رُسم داخل الكهف علـــى الحجـــر . وفى عام ٨٠٠٠ ق.م تم العثور على عازف موسيقى على آلة موسيقية وهو يحمـل على رأسه قرن الوعل ANTLER . من رسم كل هذا ؟ ومم استقى فكرة الرسـم؟ من الضرورى أن يكون هناك عالم معين حول الراسم أو المصور . أو لنقل مجازا (مجتمع بدائى معين) بصرف النظر عن مدلول كلمة (المجتمع) وفـق معـــايير مجتمعنا المعاصر .

وإذا كان صيد الحيوان هو مرحلة التمثيـــل البدائـــى الصـــامت . وكـــان الكهف هو مكان صالة الجمهور المعاصرة اليوم ، فإن كل ذلك يوحى لنا بأن هناك (حدثا) كان يجرى فى النص القديم الأثرى . إلا أنه من الملاحظ – وفق التـــاريخ الزمنى – أن رسومات الحيوان والإنسان قد اختفت عن الجدران منذ عـــام ٨٠٠٠ ق . م تقريبا . وحلت محل تلك الرسومات رسومات أخرى اتســمت بالتخطيطيـــة والهندسية والخطوطية .

حتى توالت حضارات سومر ، الأشورية ، وبابل ، والحضارة الفرعونيـــة المصرية (هليوبوليس ، سقارة ، الجيزة ، طيبة ، ممفيس) ، والحضارة الهنديـــة . وصنعت عالمـــا اجتماعيـــا وإنســانيا جديـــدا ، وحتـــى حضـــارة مازوبوتوميـــا MEZOPOTOMIA فى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد . حيث تحدد الحـدث

من وقع الكلمة بعد ميلاد اللغات (اللغة الأكادية AKKADIAN وهى لغة قديمة سامية استعملت فى العراق من حوالى القرن الثامن والعشرين إلى القرن الأول قبل الميلاد) .

كما قامت فى وادى النيل حضارة مصر المعروفة بحضارة الوادى ما بين الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد ، والتى خلفت لنا فى بدائيات الدراما والأساطير أسطورة أوزوريس ، والرقص الإيمائى MIMIC. وهو ما يشير إلى ثقافات قديمة فى مصر . لم تكن الدراما بمثل صورتها هذه الأيام . ولم يكن العرض أكثر من حوار تنطق به شخصيات قليلة ، وراوى يقود الأحداث (التى لم تكن أحداثا حقيقية) وأُطلق على هذه (الصورة الحوارية) إن جاز لى التعبير الدقيق (دراما ممفيس) MEMPHIS DRAMA ، وما هى من الدرامية فى شئ. ألقى الحوار رجال الميثولوجيا MYTHOLOGY (والميثولوجيا أساطير متصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما) . ظل هذا التقليد (المسرحى نسبيا) ، ممتدا حتى الإمبراطورية الوسطى . (ودراما) ورق رمسيس البردى لم تكن أكثر من نسخة إخراج أو سيناريو ، لعلها تكون نسخة الإخراج المسرحى الأولى فى العالم ، بالرغم من بدائيتها وسذاجتها.

أضف إلى ما تقدم علامتين أو أمارتين يسجلهما القرن الألف الثانى قبل الميلاد . الأولى هى (خادم الممثل المتجول) بحسب تعبير العلامة الفرنسى إيتيين دريوتون فى اكتشافاته فى حوار يقول فيه الخادم " أنا اتبع معلمى فى طريقه . هو يقول حوارى بلا خطأ . أجاوب على كل سؤال يوجهه إلى . وعندما يمثل هو دور الإله أمثل أنا دور الملك . وعندما يموت أقوم بإنهاضه إلى الحياة " .[1]

---

[1] DRIOTON, ETIENNE, PAGES D'EGYPTOLOGIE LE CAIRE, 1957, 231 – 232 239 – 322 – 363 – 372

مستخلصات :

١- ما تقدم ذكره من حضارات ثقافية عاصرت الحياتين السياسية والاقتصادية فيما قبل الميلاد قد اندثرت .

٢- تغيرت صورة حضارات قديمة فيما بعد .

- فى القرن السادس ق.م انهارت حكومة آشور .
- وفى نفس القرن ، وفى منتصفه تحديدا وقعت مصر تحت حكم الفرس .
- وبظهور المدافعين عن ثقافة الهندوس فى الهند فى القرن الألف الثانى قبل الميلاد تدخل تيارات تقدمية جديدة لتحتل مكان الثقافات القديمة الأثرية .
- على ما سبق ، نستطيع القول بوجود أشكال أو شبه أشكال سابقة على المسرحية . ويؤكد هذا الاحتمال ظهور موسيقيين محترفين وراقصين يشتغلون بالمهنة ، وبظهور الكتابة تقفز المعرفة إلى بعيد سمعيا وبصريا . ويثرى هذا الظهور للعالم أجمع من الحديث والحوار والمناقشة والموقف الدرامى والصراع .

*

تدلنا الوثائق والتاريخيات القديمة على وجود حضارة أدبية مصرية قامت فى وادى النيل ، وتحديدا ما بين الألفين الرابعة والثالثة قبل الميلاد (ق.م) . الأمر الذى أكدته اكتشافات اللغة الهيروغليفية الفرعونية فى القرن التاسع عشر الميلادى. فى البداية كان الكشف لكلمات وعبارات تناولت الإفصاح عن كل مظاهر الحياة القديمة ، لكنها لم تشر فى الكثير إلى وجود ما يعرف اليوم بفن التمثيل أو المسرح. إلا أن جاستون ماسبيرو GASTON MASPERO فى عام ١٨٨٢ م يطلق على التعبيرات المتصلة بالأهرام تعبيرات درامية رغم عدم إشارته إلى وجود عروض مسرحية بالمفهوم العلمى لمعنى العرض المسرحى SPECTACLE.

ومع ذلك ، فقد أوضحت الفنون التشكيلية المصرية القديمة أن الرقص والموسيقى كان لهما دور هام فى ثقافة مصر الأولى . احتفظ فرعون بعدد من

المهرجين الأقزام فى قصره ، واحتوى بلاطه على فرق كاملة للرقــص وأخــ للغناء كان لهم درجة عالية من التقدير الاجتماعى . إلا أن لفظـــة (ممثــل) لــ تُعرف فى ذلك الوقت ، أو كانت وظيفة التمثيل تنطوى تحت وظيفة الراقص .

يشير الدكتور ثروت عكاشة " أن نشأة المسرح فى مصر قديمة موغلة فى القدم ، وهى لا شك تسبق نشــأته عنــد الإغريــق القدمــاء " (١) . صحيــح إرهاصات لمسرح فرعونى قديم قد سبقت المسرح الإغريقى . دليلنا علـــى ذلــك التواريخ الزمنية لإرهاصات المسرح الفرعونى ، وارتباط هذه الإرهاصات بــالدين فى ملازمة له فى السلوك والتصرفـــات الاجتماعيــة ، وأن مصـــر هـــى مــهد الحضارات . لقد اشتملت الطقوس الجنائزية القديمة على المحاكاة وعلـــى الحــوار والديالوج ، وتواجدت هذه العبارات الدرامية فى احتفالات الأعياد التى كانت تقــام تكريما للآلهة فى (شكل) دينى مسرحى للآله الفرعونى أوزوريس . بل إن هـــذه الاحتفالات التى قامت فى مصر الفرعونية منذ آلاف السنين قبل الميـــلاد لتتشـــابه تشابها متطابقا مع احتفالات الإغريق فى عيدى الديونيزيا ، اللينايــا .. الأول يقـــام فى الربيع ، والثانى يقام فى الشتاء من كل عام تمجيدا للإله ديونيزوس فى القـــرن الخامس قبل الميلاد فى العاصمة أثينا .

النصوص الدرامية :

١- تعتبر أسطورة (أوزوريس) أقدم المآسى فى تـــاريخ المســـرح المصـــرى القديم. تشرح الأسطورة عذابات شخصية أوزوريس آله القمح والنمـــاء فـــى ارتكاز على شكل دينى ودنيوى . والأسطورة بنــص فكرتــها أقــرب إلـــى الملحمة منها إلى المأساة أو التراجيديا ، على اعتبار اعتقاد المجتمـــع القديـــم بأن الفرد فيه مسير لا مخير .

٢- بردية الرامسيوم ، والتى قدمت فى الاحتفال بتتويج سنوسرة الأول . وهـــى نص ثرى الحوار ، تحمل موضوعا يدور حول مســـرحية دينيـــة قديمـــة ، وانتقال المُلك من والد المتوفى إلى الابن سنوسرة الأول .

٣- النقوش التاريخية الباقية على جدران ومقابر ومعابد الآثار الفرعونية . وهى تشير إلى فنون الموسيقى وآلات الموسيقى (كالهارب HARP) القيثارة القديمة ، والرقص والغناء . ودلالة هذه النقوش عن حكاية درامية لها بداياتها ونهاياتها .

٤- النص المنقوش على لوحة ادفو – والذى يعود تاريخه إلى الألف الثانية قبل الميلاد ، وتمثل إهداء إلى الإله حور من تابع لممثل متجول يدعى امحب EMHEB . النص .. " كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون ضعف فى الأداء .. ولقد كنت أرد على سيدى فى كل أدواره : فإذا (قام بدور ، الإله كنت (أقوم بدور) الحاكم ، وإذا مات أحييت " (٢) . امتلأ نص لوحة إدفو بتعبيرات تنم عن المحاكاة ، لكن هذه المحاكاة عادة ما كانت مصحوبة بالغناء والحركات ، وهو ما يطبعها بالدرامية وبأدوار مسرحية ، وبممثلين ثانويين يموتون ثم يعودون إلى الحياة مرة أخرى بحسب الفكر الأسطورى الفرعونى . .

كما يذكر النص – الذى اختلف حول تفسيره عدد من المؤرخين – أن أمحب تابع الممثل الجوال ظل يقرع على طبلته عبارة (تم تم) TAM TAM طول يومه لمدة ثلاث سنوات . وهو ما يدلل على جهود ونشاط تمثيلى ، كما يشير فى الوقت نفسه إلى عبارات شعرية دينية وصلت إلى مستوى الدراما ، خاصة عبارات تقول أنا أوزوريس ، وأنا نات NUT .

٥- العبارات الدرامية المعدة عن أسطورة أوزوريس ، والمكتشفة على حجر شاباكا SABAKA. وهى عبارات تعود إلى أصل قديم .. إلى الألف الثالث ق.م ، لكن الملك شاباكا أعاد إعدادها والكشف عن كتاباتها فى القرن الثامن ق.م . حتى عُرفت بحجر شاباكا . والعبارات تحتوى على الحوار الأسطورى ، والديالوج الدرامى ، وأحداث وتصرفات الآله بتاح PTAH.

٦- النص الدرامى المكتشف عام ١٨٧٠ ق.م من وضع القس الممثل إيخرنوفرت IKHERNOFRET وإعداد للإهداء إلى ساسوستريس الثالث SZESZOSZTRISZ . وكان يقدم فى احتفالات الأعياد عن أسطورة أوزوريس . يصور قبول الإله واعتناقه أحداث زوجته إيزيس ، معاناة هوراس HORUS، والانتصار على العدو ست SZETH (النص من أبيدوس ABUDOSZ) .

٧- نص درامى آخر يستلهم موضوعه من أسطورة أوزوريس . يكشف عن ميلاد هوراس ، عودة ست ، انتصار هوراس ، حوار إيزيس وست .

٨- ما ذكره المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت من أنه شاهد حفلا تمثيليا فى مصر فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد .

الحفلات المسرحية :

تعمدت أن أطلق عليها الحفلات المسرحية بدلا من العروض المسرحية . إذ أن العرض المسرحى – بمفهومه المعاصر اليوم – لم يكن بالاستطاعة إطلاق تعبيره على نشاطات المسرح الفرعونى القديم .

هناك نوعان من الحفلات يختلفان عن بعضهما تماما الاختلاف ، من ناحية فن الكتابة الدرامية ، والتقديم ، والعرض أيضا . والنوعان هما الحفلات الطقسية ، الدرامات الدينية .

أ- الحفلات الطقسية :

الطقسية شكل من أشكال العبادات أيا كان نوعها ومدلولها . حركات شعائرية تؤدى فى الغالب – إلى جانب الكلمات والعبارات – بالفن الصامت (البانتومايم) PANTOMIME ، والإشارات ، وأحيانا بعبارات مقتضبة ، فى محاولة لإضفاء الإطار الأسطورى الذى قد يؤدى إلى استشعار موقف فكرى فى الدراما . تكثر الرموز وتتناثر عناصر الرمزية SYMBOLISM فى شكل نظام

أو مجموعة من الرموز ، وبخاصة فى الدراما الشعرية . لذا يرتكز هذا النوع من الحفلات على فن الأداء التمثيلى .

ب- الدرامات الدينية :

وهى أقرب الأشكال الأدبية إلى الدراما المسرحية . بمعنى اعتمادها كليا على أحداث ماضية أو تاريخية ، وعلى الحوار المسرحى ، وعلى الحركة الفنية عند الممثلين أو القائمين به . ولا مكان للرمز البتة داخل هذا النوع من الدرامات .

مكان التمثيل :

يكتنف الغموض كثيرا مكان التمثيل فى المسرح الفرعونى . ومع ذلك ، فإنه يبدو أن الحفلات الطقسية كانت تمثل داخل المعابد ، ولا يحضرها غير المشاركين فيها . لذلك لم يكن مكان التمثيل فى حاجة إلى صالة أو شرفات للجماهير . لعلها كانت أشبه بجلسات تجمعية دينية . ولم تدخل الشرفات فى المعابد إلا فى عصر الإمبراطورية الطيبية الثانية ، كذلك لم تكن الشرفات أكثر من مكعبات حجرية لا أكثر .

جرت العروض على نوعين من المكان .. داخل المعبد وخارجه . لما كان فن التمثيل متصلا بالعقيدة والدين ، فكان مكان التمثيل جزءا من المعبد ، وصالة تقف فيها الجماهير لمشاهدة التمثيل . والمسرح منصة مرتفعة قليلا عن أرض الصالة . عمودان فى الخلفية (المؤخرة) عليهما باب يؤدى إلى حجرة الأسرار أمامه ستارة من الألياف النباتية تقفل عند دخول الكهنة إلى حجرة الأسرار .

أما القسم الثانى من داخل المعبد فهو الذى تجرى فيه أحداث التعذيب والقتل والتحنيط وعودة الأرواح . وكان يجرى بعيدا عن أعين الجماهير .

أما التمثيل خارج المعابد فكان يجرى فى الميادين والشوارع وعلى ضفاف النيل . الجماهير تحيط التمثيل من كل جانب . ثم ينتقل التمثيل إلى داخل المعبد لتكملة أحداث العرض .

قام بالتمثيل الكهنة وكبار رجال الدين ، وأحيانا ما كـان الملـك يشـترك بنفسه فى التمثيل . ويبدو أن الحركة المسرحية كانت قليلة ومحدودة فـى الوقـت ذاته.

لم تكن الإضاءة الإصطناعية قد عرفت بعد . استند العرض علـى نـور الصباح القادم من فتحات ونوافذ داخل المعبد . فإذا كـان التمثيـل ليـلا أو بعـد غروب الشمس استعانوا بالمشاعل للإنارة .

وفى المناظر والديكور ، لم تكن هناك مناظر أو ديكورات بالمعنى السـائد اليوم . كانت خلفية المعبد من الحجارة هى خلفيـة مكـان التمثيـل . ولـم تكـن الزخارف فى المعبد ملائمة تماما لكل أنواع العروض المسرحية .

استعمل الفراعنة المنظر المرسوم فى بدائية غير فنية . وعلـى حوائـط هيكل المعبد رُسمت مناظر للسماء والطبيعة وغيرها .

كما فطن القدامى إلى استعمال القناع على شكل حيوان أو طائر يمثـل أو يرمز إلى الآله . وكانت ألوان الملابس زاهية وغير الملابـس الرسـمية للكهنـة ورجال الدين .

كان جمهور المسرح من المتعبدين ، وأحيانا ما كان يشترك الجمهور فـى العرض المسرحى ، بترديد الأغانى والأناشيد الدينية ، كما كان يتنقل مع الممثليـن حيث يتنقلون تبعا لأحداث المسرحية . وفى التمثيل داخل حجـرة الأسـرار كـان الجمهور يرتل التعويذات والأناشيد الدينية والتراتيل .

*

هكذا قامت فى وادى النيل حضارة مصر المعروفة بحضارة الـوادى مـا بين الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد ، والتى خلفت لنـا فـى بدائيـات الدرامـا والأساطير أسطورة أوزوريس ، والرقص الإيمائى ، وهو ما يشير إلـى ثقافـات مصرية قديمة ، لم تكن الدراما بمثل صورتها هذه الأيام .

الباب الثانى

العصر الإغريقى

(اليونانى القديم)

حركة تطور المسرح الإغريقى



سيكون من الطبيعى جدا أن تحتل حركة تطور المسرح الحجم الأكبر فـــى هذا الكتاب . لماذا ؟ لأن الطالب الذى يدرس الدراما فى حاجة ملحة إلى التعــرف على ظروف وحالات هذه الدراما على خشبة المسرح . هذه ناحيــة ، ولأن تغــير المعمار وبناء دور المسرح (خشبة مسرح وصالة جمهور) يغير بالتالى من هيئــة الدراما .. وهذه ناحية أخرى . أضف إلى ذلك موقف التقـــدم ، ودخـــول عصـــر النهضة الأوروبى فى القرن الخامس عشر الميلادى ، وما أتى به للمســـرح مـــن تغييرات فى الدرامات ، والتقنيات ، وهندسة المعمار المسرحى ، وغير ذلك مــــن أهميات تساعد طالب الفن المسرحى على استكمال الصورة للمسرح عبر عصــــور التاريخ .

وإذا كان مقرر (تاريخ المسرح) يركز على الجوانب الدراميـــة وعلــى المسرحيات نصا وقراءة مسرحية أدبية ونقدية نافعة ، فـــإن مقـــرر ســـينوغرافيا المسرح عبر العصور لينفرد بشكل خشبة المسرح وتطورها وملاءمتـــها أو عـــدم ملاءمتها للدرامات التى جرى تمثيلها على خشبات المسارح فى العالم .

وكان المسرح الإغريقى هو البداية الحقيقية والتاريخية للمسرح العـــالمى . فكيف كان حال مسرح الإغريقيين وحال وشكل خشبة المسرح الإغريقى ؟

نعرف معمار المسرح الإغريقى الذى قام على الصخور فى سفح الجبـل . لكن التاريخ المسرحى يرجع أول عرض مسرحى قام فى أثينا العاصمة اليونانيــة - وكان تراجيديا - إلى مكان تمثيله فى أحد أسواق أثينا (لعل نفس المكان هـــو مـــا حدث عند أول شريط سينمائى استغرق عرضه من الأخوين لوميار فى فرنسا عــام ١٨٩٥ م حين عرضا شريطهما الأول فى تاريخ السينما العالمية أيضا) فى أحــــد أسواق باريس (العاصمة الفرنسية) لمدة ثلاث دقائق .

وبالعودة إلى العرض المسرحى ، فالظاهر أنه كـــان ارتجاليــا ، وعلـــى منصة خشبية فى السوق حفاظا على الرؤية ، أما الجوقة فكانت تحتل مكانها أمــــام المنصة على شكل دائرى . وهو ما أطلق عليه فى تاريخ المسرح (عربة تســـبس

THESPISZ BARROW) . والتسمية أطلقها الشـــاعر اللاتينـــى هوراتيـــوس HORATIUS الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد . كانت المنصـــة المشـــار إليها هى كل خشبة المسرح . جاب بها تسبس وفرقته أنحاء الريف اليونانى .

ثم تبعته أساطير الإله ديونيزوس كمادة للتاريخ والدراما المسرحية حتـــى ازدهار العصر الذهبى للمسرح الإغريقى فى القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد.

حفل التجريب ما قبل العرض المسرحى :

لعل من المفيد الإشارة إلى أن العروض المسرحية الإغريقية كانت علـــى الدوام تجرى وتمثل على مسرح ديونيزوس المفتوح فى الهواء الطلق .

ومع ذلك فقد كان هناك حفل تجريبى للمسرحية لا يحتـــل مكانـــه علـــى المسرح ، وإنما يأخذ طريقه بين المدينة العاصمة وفى أهم شوارعها وميادينـــها . بادئا بكل المشتركين فى المسرحية ومن نقطة الإنطلاق خلف تمثـــال ديونـــيزوس تحيطه المشاعل فى وضح النهار حتى العودة إلى المسرح أو المعبد مـــرة ثانيـــة. ويمثل المشتركون فى هذا العرض المسرحى (الاســـتعراضى) - إن جـــاز لـــى التعبير - الشعراء المؤلفون ، الممثلـــون ، الجوقـــة . وعـــادة مـــا كـــان يلقـــى المخرج - وهو نفسه الشاعر اليونانى القديم - خطبة يشرح فيها أهـــداف درامتـــه ومغزاها . وكان هذا الحفل التجريبى هو أول إعلام مسرحى فى التاريخ الدرامـــى والمسرحى. وفى اليوم التالى - نهارا - كان يبدأ تمثيل المسرحية على المسرح .

مرحلة البدايات :

عرف الشعب الإغريقى الاحتفالات الدرامية التى مست عاداته . وظـــهرت عدة فنون فى هذه الاحتفالات كالغناء والرقص والتمثيل والأكروبات . كما عـــرف الشعب الآلهة والأرواح الشريرة . وتشكل الممثلون فـــى هيئـــة الحيـــوان ، فـــى احتفالات الإلهة ديميتر DEMETER ربة الإصلاح الزراعـــى . لكـــن الأحـــداث المســـرحية تظـــهر بوضـــوح فـــى احتفـــالات الآلهـــة أرتميـــس ARTMISZ

والإله ديونيزوس DIONUSZOSZ على وجه الخصوص حيث برز الرقص والقناع . تطورت المسرحية بالتصاقها بشعائر وعبادات ديونيزوس ، كما تطورت كوميديات ميجارا MEGARA وحققت نجاحا جماهيريا . وذاع صيت مشاهد المهرجين فى ميجارا فى عصر الديمقراطية الأثينية ما بين ٥٨١ ، ٤٢٤ قبل الميلاد فى شخصيات ميسون ، الأقرع ، ذى الوجه الأحمر ، صاحب الفم الكبير .

ارتكزت التراجيديا على شعائر ديونيزوس التى كانت تغنيها الجوقة تبجيلا واحتراما . هذا الشكل الفولكلورى الذى برز عام ٦٠٠ قبل الميلاد فى كورنثة وآريون رفع من القيمة الأدبية للمسرح (الديثرامب) .

تطور الدراما :

ساعدت الدولة الأثينية – ما بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد – اتساع الفكر الديونيزوسى على الانتشار ، فتطورت كوميديات ميجارا واشتهرت الديثرامب وشاعت فى كورنثه . ووسط هذا الانتعاش الدرامى يظهر الشاعر والممثل تسبس THESZPISZ من إقليم أتيكا ATTIKA كأول ممثل فى التاريخ . كان أول عرض مسرحى تراجيدى هو الذى قُدم فى أحد أسواق العاصمة أثينا ، شابه كثير من الارتجال ، ويطلق عليه الشاعر هوراتيوس HORATIUS فى القرن الأول ق.م تعبير (عربة تسبس) .

تحققت السيادة السياسية والاجتماعية للعاصمة أثينا مع نهايات القرن السادس وبدايات القرن الخامس قبل الميلاد . واستطاع النظام السياسى استتبات الحريات ، والتمازج والإنسجام بين الإنسان وأخيه الإنسان ، حتى أصبح النظام والعدل سمتا سعادة المواطنين ، وبخاصة بعد الانتصار العسكرى على الفرس.

وكان المسرح سلاحا فعالا فى نشر الديمقراطية بين الجماهير بشعرائه الأربعة اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس وأرسطوفانيس .

الدرامات فى أعياد أثينا :

ضمت الأعياد فى القرن الخامس ق.م – العصر الذهبى للدراما الإغريقية – مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية ومباريات فى الشعر الدرامى وأناشيد كورسية ودرامات ساتيرية . يتبارى شعراء الدراما على جوائز هذه الأعياد الأدبية السنوية .

ينظم شعراء التراجيديا المسرحية من ثلاث حلقات مرتبطة بموضوع واحد ، ومع احترام لقانون الوحدات الثلاث (وحدة الزمان ، وحدة المكان ، وحدة الموضوع) . تجرى مباراة الشعر الدرامى لكل شاعر على ثلاثة تراجيديات وملهاة واحدة .

بعد اختيار الدراما يحدد الأرخون ARKHON الخوريجس ، واحد من أثرياء المدينة يشرف على ظهور العرض المسرحى ويدفع ثمن تكاليف الجوقة . كانت مهمة الخوريجس هى تعليم الممثلين وإخراج العرض المسرحى .

العروض الدرامية :

تنوعت العروض الدرامية فى المسرح الإغريقى .

١- تميزت العروض الدرامية التى أخرجت على مسرح ديوينزوس فى أثينا. رغم وجود مسارح صغيرة فى أتيكا ATTICA على غرار مسرح ديوينزوس الريفى الصغير – كما كان يطلق عليه . ومسرح صغير آخر فى أثينا ، ومسرح هيلاس HELLASZ فى مدن أخرى . لكنها جميعها لم تكن فى اتساع مسرح ديونيزوس الأثينى ، كما أنها لم تصل إلى مستواه فى يوم من الأيام .

٢- فى بداية القرن الخامس ق.م جرت العروض الدرامية على الأوركسترا بجانب معبد ديونيزوس . كانت الصالة من الخشب وسرعان ما انهارت (هناك قدمت بعض درامات اسكيلوس ، سوفوكليس ، وأول درامات يوريبيديس) كان الأوركسترا على شكل دائرى ، والمذبح فى الوسط . احتلت

الخيمة (اسكينيه) SZKENE خلفية المسرح النهائية . ومثلت هـذه الخلفية منظرا مسرحيا لكهف أو قصر .

٣- لم تكن هناك ديكورات كثيرة ، فقد استعيض عنها بالإيحاء .

٤- على ستارة فى الخلفية أبرزوا الطبيعة أو البحر أو ما يوحى به المنظر .

٥- عرفت خشبة المسرح (الرافعة) CRANE فى بدايات العمل على خشبات المسرح الإغريقى . علقوا فيها عربة صغيرة لحمل الممثلين . صحيح أن الفضل يعود فى استعمال الرافعة إلى اسكيلوس التى احتاجتها أحداث دراماته ، لكن الواقع أن التراجيديات الإغريقية الأولى لم تستعمل الرافعة فى عروضها .

٦- استعمل الإغريق المؤثرات الصوتية فى مسرحهم . ويعزى هذا الاستعمال إلى شخصية تدعى برونتيون BRONTEION الذى عرف تأثيرات الرعد ونفذها موسيقى صوتية على المسرح . أما بالنسبة للاكسسوار فقد استعمل المسرح الإغريقى الدمى (كما ظهرت فى ربة السلام عند دراما السلام لأرسطوفانيس) .

٧- لم تتغير تقنيات خشبة المسرح كثيرا فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م .. اللهم إلا إقبال على استعمال الرافعات عن ذى قبل . لكن تغييرات هامة طرأت على المعمار المسرحى عند بناء مسرح الأوديون ODEION فى عصر بركليس . حيث جاء البناء تجاه الشرق والذى انتهى منه عام ٤٤٠ قبل الميلاد . لهذا يلقب العصر بمسارح بركليس ، مع أن جانبا كبيرا من فترات البناء جرى بعد وفاة بركليس (على نفس المسرح قدمت آخر درامات سوفوكليس ، يوريبيديس) .

ومع التعديل المعمارى أزاحوا الأوركسترا قليلا إلى الشمال ليحصلوا على اتساع لخشبة المسرح ، على اعتبار أن مكان التمثيل أكثر أهمية من

الكورس والجوقة ، وبذلك قربت صالة الجمهور لتصبح شـــديدة التحـــرر وأكثر انتفاعا .

٨- لم يطرأ أى تغيير على أماكن الجلوس الخشبية للجماهير . فقـــط خصصـــت بعض مقاعد الجلوس من الحجر لموظفى بلدية أثينا (المشرفة على المســـارح) مكتوب عليها أسماء موظفى البلدية الكبار . بينما صنعت مقاعد الصـــف الأول لكبار رواد المسرح من الرخام ، ومنهم كبار رجال الكنيسة وكبـــار الضبـــاط والموظفين . بينما توســـط هـــذه المقـــاعد – فـــى الصـــف الأول – كـــاهن ديونيزوس ، ثم تلت صفوف خصصت مقاعدها للحائزين على أوسمة الدولة .

٩- اتسعت صالة الجمهور بمسرح الأوديون لعشرة آلاف متفرج جلوسا . وعندما توسع المسرح مستقبلا تحت اسم مســـــرح ليكورجـــوس LUKURGOSZ اتسعت صالة الجماهير فيه إلى أربعة عشر ألف متفرج فى العرض الواحد .

١٠- أصبح مكان الأوركسترا – بعد التعديلات المعمارية – على شكل دائرى .

١١- فى الجانب الجنوبى لخشبة المسرح أقاموا حائطا على ارتفاع ٧٠ مـــترا، حيث استغلت المساحة لإقامة صالة واسعة MARKET – HALL . كـــان عمق خشبة المسرح لا يتجاوز الأربعة أمتار من أمام البروسينيوم .

١٢- احتلت الخيمة (اسكينيه) خلفية خشبة المسرح بعرض قدره ٣٥ مترا .

١٣- كانت المسافة بين بداية خشبة المسرح والصف الأول للجماهير ٢٠ مـــترا. أما المسافة بين الصف الأول والخلفية فكانت ١٠٠ متر .

١٤- لا يوجد ستار للمقدمة – كما هو الحال اليوم .

١٥- استعمل الممثلون الأقنعة للتضخيم فى الصوت والصورة ، نسبة إلى البعـــد الحقيقى بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . لعب الممثل – بفضل القنـــاع – أكثر من دور مسرحى (خاصة وقد كان الممثلون يقومون أحيانـــا بـــالأدوار النسائية) .

١٦- كان الكاتب الدرامى يضع فى اعتباره عند كتابة المسرحية ألا تظهر علـــى المسرح أكثر من شخصيتين فى وقت واحد . وحتى يجد الممثلون وقتا لديـــهم لتغيير الأقنعة وملابس التمثيل .

١٧- اختلفت الأقنعة فى الدرامات الكوميدية عنها فى التراجيديات . على اعتبار أن شخصيات الكوميديا كانت أحيانا من الحيوانات . كان من الضــــرورى أن يخضع الممثل لخيال المؤلف .

١٨- مصادر الأزياء فى المسرحيات الإغريقية لم يأخذها التـــاريخ المســـرحى بعين العناية . المصادر قليلة إن لم تكن نــــادرة . وبـــالنظر إلـــى درامـــات العصر ، وأحداثه ، وظروف المجتمع ، فإنه يمكن القول بأن الملابـــس فـــى التراجيديات كانت تشبه إلى حد بعيد ملابس الأثينيين آنذاك ، مع الفارق بأنـــها أكثر زينة وأغنى زخرفة ORNMENTAL . ونظرا لمجاراتـــها موضـــة العصر فقد كانت طويلة إلى الأسفل لتصل إلى القدمين . قماشها من الفـــراء ، إضافة إلى العباءة الخارجية على الملابس ، وذات أكمام طويلة تحت العبـــاءة (طول الأكمام يعود أصله إلى تقاليد الدين وموروثـــات العبـــادة عنـــد الآلـــه ديونيزوس) . كـــان مـــن الطبيعـــى – والضـــرورى أيضـــا – أن يتكيـــف الملبس ، وأن ينطبق القناع مع الدور المسرحى (الشخصيات فـــى مســـرحية الفرس تلبس ملابس شرقية التصميم) .

*

عروض المسرح الإغريقى :

إضافة إلى مسرح ديونيزوس فى أثينا كانت هناك مسارح صغيرة أخـــرى فى قرى وريف اليونان (مسرح أتيكا ATTIKA) الذى كان يعيد بفرقته الخاصـــة تمثيل الدرامات التى تصعد على مسرح ديونيزوس .

وفى القرن الخـــامس ق.م جـــرت العـــروض المســـرحية فـــى الســـاحة (الأوركسترا) المقابلة لمعبد الإله ديونيزوس أمام مقاعد خشبية أعـــدت للجمـــاهير.

هناك مثلث مسرحيات اسكيلوس . ومن المؤسف أنه لم يبق من هــذا المســرح أى أثر له اليوم . لم تكن الكلمة تجد لها مكانا فوق الخشبة ، فتحركــت الجوقــة إلـــى جانب الممثلين فى راحة وبراح. لم تكن هناك حدود فاصلة بين مكان الأوركســترا وأداء الممثلين . وكان الحوار يأتى ظاهرا على (المسرح) ، وغير ظـــاهر فـــى بعض الأحيان بحسب متطلبات الموقف الدرامى .

جرت العادة أن تحتل الخيمة (اسكينيه) خلفية المسرح النهائية أو منظـرا لكهف من الكهوف وهو ما غطى أحيانا نصف الممثلين الأسفل ساعة تحركهم أثناء التمثيل .

استُعملت الرافعات CRANE (البدائية طبعـــا) فـــى تقنيــة المســـرح الإغريقى فى عربة صغيرة تحمل الممثلين وتنقلهم طائرين أمام المشاهدين . ولـــم تتغير هذه الصورة التقنية إلى جديد فى النصف الثانى مـــن القـــرن الخـــامس ق.م كثيرا ، إلا أن استعمال الرافعة قد شاع وانتشر فى العديد من عروض المســـابقات الشعرية التى كانت تقام كل عام فى عيدى الديونيزيا واللينايا.

اســتغل المعمـــار اســتغلالا جيــدا فـــى مســـــرحيات يوريبيديـــس وكوميديات أرسطوفانيس بعد ذلك فى عام ٤٠٠ ق.م . وفى مكان الجمهور جلـــس فى (الصالة) الرهبان وعليه القوم وكبار رجال الدولة الأثنينية (أحيانــــا كـــانت صفوفهم الحجرية من الرخام).

جرت العروض المسرحية فى الصباح واستمرت طوال النـــهار . تنـــاول الجمهور المأكل والشراب أثناء العرض ، ومن بين الجماهير من ذهب إلـــى بيتـــه للغداء ثم عاد ليتابع العرض المسرحى . كان كل حر من حقه حضور المســـرح . بعد فترة زمنية من بدء المسرح ، حُـــددت تذكـــرة الدخـــول بـــاثنين أوبولـــوس OBOLOSZ (أجرة العامل اليومى ٣ أوبولوس فى ذلك الوقت) .لـــم تصـــرف الحكومة على المسرح ، لكنها وضعته في يد متعهد يُحصل إيرادات المسرح مقـــابل

مبلغ معين يدفعه للدولة . تذاكر المسرح مصنفة وأوراق التذاكر بألوان البرونز و اللون الرصاصي . تحملت الحكومة تذاكر دخول الفقراء من بند خصص في الميزانية للدولة تحت اسم (ميزانية مشاهدى المسارح).

لم تكن هناك حاجة إلى إضاءة للمسرح أو صالة المدرج . خلع الممثلون ملابسهم وغيروها في الخيمة الخلفية . (سُرقت بعض الملابس الخاصة بالممثلين أثناء العروض بواسطة اللصوص ، حسبما أشار إلى ذلك الدرامى أرسطوفانيس).

احتلت الجوقة دائرة حول مكان الأوركسترا وفى مواجهة الجماهير . كل ما ذُكر فى التاريخ أنهم – فى الجوقة – كانوا يتحركون مع حوارهم ، وكذلك أثناء حوار الشخصيات فى المسرحية .

وهكذا كان الحوار المسرحى يتوزع أغلب الظن فى ثلاث صور مسرحية. أغنيات الجوقة أو الكورس التى أحيانا ما كان يصاحبها غناء منفرد . والعرض الريسيتاتيفى RECETATIV ونعنى به الحوار المصاحب للغناء أو الجوقة . ثم الحوار البحت بلا موسيقى أو غناء .

الممثلون :

عرفنا الممثل الواحد الذى يمثل كل الشخصيات عند (مسرح) عربة تسبس . وفى عهد اسكيلوس أضاف الممثل الثانى فى الحوار المسرحى ، بما أبرز الديالوج فى المسرح الإغريقى وسهل مهمة الفهم على الجماهير . كما أضاف سوفوكليس الممثل الثالث ، وظهرت بذلك قيمة الحوار المسرحى بين أكثر من شخصيتين عما كان فى السابق . وقد أخذ اسكيلوس عن سوفوكليس فكرة الممثل الثالث ليحقق بها دramية مؤثرة فى مسرحية (الأورستية) وبقى نفس عدد الممثلين على حاله فى مسرح ثالث الكبار يوريبيديس .

وفـــى الكوميديـــا اليونانيـــة القديمـــة (الإغريقيـــة) حـــدد كراتينـــوس KRATINOSZ – زميل عصر بركليس – عدد الممثلين بثلاثة فقط . أما عنـــد أرسطوفانيس ففى مسرحيته AKHARNESZ قدم أربعة ممثلين علـــى الأقـــل ، واثنين من مساعدى الممثلين كانت تحتاج إليهم مشاهد المسرحية .

الأزياء :

لم تفصح المراجع العلميـــة كثـــيرا عـــن شـــكل الـــزى فـــى المســـرح الإغريقى ، وهو ما يوجب الحذر فيه عند مناقشة هذه الفقرة . ومن دراسة المسرح الإغريقي ، فلسفة ودرامة وعروضا مسرحية ودورا للتمثيل – يمكن القـــول بـــأن أزياء الدرامات التراجيدية كانت شبيهة بملابس الإثينيين آنذاك . ملابـــس طويلـــة تصل إلى الأسفل ، فراء ، عباءة على الملابس .

أما أزياء الكوميديات فكانت تنحو إلى المبالغة والسخرية لإثارة الضحـــك من شخصياتها .

فن الأداء التمثيلي :

من الطبيعى أن يتغير فن أداء الممثل تبعا لتغير شكل خشـــبة المســـرح . وكان لابد – بعد التعديلات المعمارية التى أصابت خشبة المسرح الإغريقـــى – أن يولد للمسرح الإغريقى شكل من أشكال الإلقاء والتمثيل والتجويد المناسب لمعمـــار المسرح ولخشبته . بل إن انزواء مهمة الكورس الإغريقى واقتضاب تعليقاته علـــى الأحداث ليسمح بمجال واسع لفن الأداء التمثيلى . فكيف كانت أخلاقيات الممثـــل ؟ وماذا عن كيفية تصرفاته فى فن الأداء ؟

فى الأداء التمثيلى البحت – غير المصحوب بموسيقى تصويرية أو إيحائية – كانت عبارات وجمل التمثيل صافية نظيفة خالية من شوائب فن الملقى . إذا كان كل هم الممثل هو خروج جمله وحواره اللفظى ، بل وطريقة التلفظ فـــى أحســـن

حالات النقاء والفهم لدى الجماهير . لم يكن مطلوب جلجلة الصـــوت للممثليـــن ، فأكوستيكية المسرح كانت تعى دورها فى رعاية الصوت وإيصاله (تضخيم أمـــام الفم تحت القناع) ، كل ما كان مطلوبا من الممثلين هو معرفة الممثل لحقيقة الكلمة والعبارة المسرحية . بمعنى ما هو الباعث الداخلـــى - ومـــا نســميه الإحســاس الانفعالى خلف الكلمة أو العبارة فى المهنة المسرحية . هل الجملة تحمـــل التـــهديد والوعيد ؟ أم هى أمر لا مفر منه ؟ أم هى سؤال استنكارى ؟ كان علــــى الممثـــل الإغريقى أن يفهم أن إعادة عبارة للمرة الثانية فى دوره تعنى بالضرورة تغييرا فى الطبقة الصوتية ، وكيلاً انفعاليا وجرعة إحساسية أكبر من المرة الأولى . وعلــــى الممثل مرة أخيرة أن يكون عارفا بفليلوجيا اللغة اليونانية التى يعمل بها . فالتـــأكيد أو التوكيد STRESS على كلمـــــة فـــى حـــواره يلفـــظ مجـــزءا إلـــى مقـــاطع SYLLABLE لبيان أصغر وحدات الشئ كما تقتضى موسيقى اللغة الإغريقيـــــة لظهور الصوت الأعلا سواء كان حادا أم منحنيا منعطفـــا . ذلـــك لأن التـــأكيد أو التوكيد فى لغات أخرى يتم بالضغط على الكلمة أو العبارة دفعة واحدة كمـــا فـــى اللغة الإنجليزية والمجرية .

ويتضـــح الجـــهد الخـــارق وتمرينـــات الصـــوت المســتمرة ودراســـة علـــم الصوتيـــات PHONETICS ، والمعرفـــة بـــالتحليل الفونيمـــى للغـــــة PHONEMICS ، والتسلح بالبنية الفونيمية .. أى بنية اللغة كمـــا تتجلـــى فـــى فونيماتها .

الجمهور المسرحى :

الجمهور الأثينى ، بل والجماهير الريفية التى كانت تفد على العاصمة أثينا لمشاهدة التمثيل كان يصل تعداده إلى ٢٠٠.٠٠ متفرج ، فى حيـــن كـــان ســـكان اليونان كلها آنذاك ٤٠٠,٠٠ نسمة . انفعلت الجماهير مـــع العـــروض المســـرحية سواء بالسلب أو الإيجاب . ومجرد الاشتراك الوجدانى للمتفرج ، وأثنــــاء جريـــان

العرض المسرحى ، ووجها لوجه مع الممثلين ينبئ عن اهتمام وإيمان حقيقى لا يقبل الشك بفنون التمثيل المسرحى ، وبحضانة الأدب الدرامى . إذا أعجبت المسرحية الجمهور كانت المشاركة أقوى استحسانا وتشجيعا وإنصاتا وانتباها . فإذا ما مل الجمهور ما يقدم إليه دارت أحاديثه أو تعليقاته بصوت عال ، بل وقذف الممثلين بالطماطم أو الفاكهة فى أحسن الأحوال ، ثم دبدب بأقدامه على الأرض .

الإبداعات الدرامية : DRAMA CREATION

أ- تتغذى قصص الدراما وأفكارها فى العصر الإغريقى على ثلاثة مصادر أساسية من الضرورة الإشارة إليها .

١- المصدر الأول :

الأساطير والخرافات اليونانية القديمة MYTH وتمتلئ بعناصر الخيال (وعلى الأخص من بينها ملاحم الشاعر اليونانى هوميروس HOMER صاحب ملحمتى الإلياذة ILIAD ، الأوذيسة ODESSEY) وكذا سلسلة الحكايات التى تصور مغامرات البطل الأسطورى فى طروادة وطيبة .

٢- المصدر الثانى :

الظروف والأحوال عند الشاعر الملحمى الإغريقى هزيودوس HESZIODOSZ الذى عاش فى القرن السابع ق.م (الشاعر الثانى بعد هوميروس) .

وكذا أقوال هيراكليس وما حولها من الحكايات والمغامرات . إضافة إلى أحداث تاريخية حقيقية موثوق بها وتحمل الطابع التراجيدى (دراما الفينيقيات أو نساء فينيقيا) ، دراما الفرس لاسكيلوس .

٣- **المصدر الثالث :**

حكايات ابتكارية تجمع الخيال المبدع تعد للشكل المسرحى (على غـــرار الدراما المعنونة زهور) .

ب- **نشأة الساتيريات :**

فى طريق مسيرة الدراما الإغريقيـــة وتطورهـــا ، تبتعـــد الدرامـــا عـــن موضوعات أساطير الإله ديونيزوس ، ليولد نوع أدبـــى مســـرحى أطلـــق عليـــه المسرحية الساتيرية SATIRE. الساتير نوع أدبى يتواجد فى الآداب الجميلة كمـــا يرى فى الشعر وفى الأدب الدرامى ، كما فى النثر وفى حكايات وقصص الحيـوان وفى الخرافات والأســـاطير . تعبـــير الســـاتير يعنـــى الـــهجاء . فـــى اليونانيـــة SATUROS وفى اللاتينية SATURA . والساتير هو أكثر أنواع التعبير الفنـــى جدة فى الكوميديا . وهو بمقتضى عامل التكثيف يفصل نفسه رويدا رويـــدا عـــن الضحك ليصبح نوعا خاصا متجاوزا أو متعديا كالفعل المتعدى .

تستعمل الساتيرية التهكم كعنصر من عناصر التكوين الفنى . أحيانا يكـون مرا فيتساوى مع محددات الأطنوزة ، وأحيانا يكون غير مباشـــر فيصـــير توريـــة غريبة من غرائب التقارير أو الزمن . وإلى جانب هذا وذاك فإن الساتيرية تجمـــع فى طياتها عناصر المبالغة والتحريف وتضخيم الأشياء وتكبيرها ، كما تقود أحيانـــا إلى المواقف الشاذة ، حتى وإن ضمت الكوميديا الســـاخرة بيـــن جنبيـــها . يذكـــر جوتهولد أفرايم ليسنج G.E. LESSING (١٧٢٩ – ١٧٩١ م) " لا يوجد أقـــوى من الضحك وسيلة قوية مؤثرة فعالة لحماية الأخلاق والفكـــرة الاجتماعيـــة " (٣) وهو ما يشير إلى وجهة نظره فى استعمال الكوميديا الساتيرية .

الميموس والعرائس :

إلى جانب الأعمال الإغريقية الكـــبرى ظـــهرت مســـرحيات الميمـــوس MIMOSZ فى القرن الخامس ق.م كعرض درامى كوميدى يعالج أحداث الحيـــاة

اليومية العادية فى مرح وترفيه ، وفى اختلاف فى التكوين الفنى كما فى الشكل أيضا عن الأنواع الدرامية الأخرى كالتراجيديا والساتير . لم تستعن الميموس بالكورس أو الجوقة . ناقشت درامات الميموس – ودراميا – عادات الشعب اليونانى القديم ، كما حملت درامات الجروتسك GROTESQUE الأشياء الغريبة على نحو بشع أو مضحك .

لم تكن عروض الميموس فى حاجة إلى خشبة مسرح متكاملة . مرتفع عن الأرض ، فى أى مكان ، لا يزيد ارتفاعه عن ثلاثة سلالم ، أدى الممثلون عرض الميموس وهم عراة الأقدام ، مازجين الضحك بالقفز والأكروبات . ينتمى الشكل الأدبى للميموس إلى الدرامى أبيكارموس EPIKHARMOSZ أول من نظم درامات الميموس فى القرن الخامس ق.م فى سيراكوزا (ومن المرجح أنه تقابل مع الدرامى اسكيلوس واستفاد من خبراته فى الدراما) ، ترك أبيكارموس ٣٧ عملا للميموس تتميز جميعها بالقصر ومواقف الضحك فى الختام . تتجه الميموس فى مراحل تطورها لتقترب دراماتها أكثر فأكثر من الحياة اليومية تفصيلا ، خادمة بذلك كل النماذج البشرية فى المجتمع الإغريقى . الأحداث فيها مستقاة ومنتقاة من لب الحياة اليومية ، ملابس الممثلين هى نفس ملابس العامة فى الحياة ، تمثل الميموس بلا حاجة إلى الأقنعة لتكون أكثر طبيعية وأعظم صدقا .

يكتب سوفرون (من سيراكوزا هو الآخر) درامات الميموس نثرا . ويتبعه ولده إكسنارخوس XENARKHOS بإضافة الجوانب السياسية إلى الميموس .

وكان لمسرح العرائس شأن فى المسرح الإغريقى على يد لاعب العرائس الإغريقى نيروسباستيس NEUROSZPASZTESZ.

تفسير المصطلحات :

١- الأوركسترا ORCHESTRA

هو مكان الكورس الإغريقى . على شكل دائـــرة وهـــو مخصـــص لأداء وأغنيات وتعليقات الكورس . يدخل الكورس ويخرج من ممريــــن علـــى جـــانبى الأوركسترا .

٢- اللوجيون LOGEION

هو مكان الأداء التمثيلى . مرتفع خشبى لا يزيد عن قدم واحد عن مستوى الأرض .

٣- مكان النظارة (تياترون) THEATRO N

وهو منحدر التل فى مواجهة الأوركسترا .

جماليات العصر الإغريقي

لفظة الجمالية Aestheticism ماذا تعني لعصر من العصور ؟ إنها تعني القول والاعتراف بأن مبادئ الجمال أساسية في المصدر ، وبأن المبـــادئ الكثـــيرة الأخرى مثل الخير أو التعبد للفن والشعر والموسيقي مشتقة منـــها . يعنـــي علـــم الجمال وصف وتفسير الظواهر الفنية ، وقياس التجربة الجمالية بواســـطة علـــوم أخري مثل علم النفس وعلم الأخلاق وعلم التاريخ وعلم الاجتماع وعلـــوم مماثلـــة أخري تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع الجمال من قريب أو من بعيد.

إن أصل كلمة (الجمالية) كمصطلح جديد Aiszhteszisz انبثـــق فـــي اليونانية القديمة ، ومعناها وعي الذات الاستبطاني أو ما يطلق عليه علـــم النفـــس الإدراك بالترابط Apperception (افتتح الإغريقـــي هـــيراكليديس بونتيكـــوس Herakleidesz pontikosz في القرن الرابـــع ق.م مدرســـته الشـــهيرة لتقعيـــد الجماليات. وتبعه في جهوده العلمية الجمالية ليرى أيستيسون ، ثم الكسندر جوتليـــب بومجارتن في القرن ١٨ الميلادي) . إن ثمة نوعين من المعرفة . معرفة حســـية وأخري عقلية . الأولي غامضة ، والثانية واضحة متميزة . وبين كـــلا النوعيـــن

يوجد نوع وسط هو إمتثالات واضحة ولكنها ليست متميزة ، تدرك بوضوح ولكن دون تمييز وهذا النوع من المعارف هو ميدان علم الجمال " (٤)

طبيعي أن يختلف البشر عن بعضهم البعض في طلب الحاجة إلي الجمال تبعا لاختلافات التعليم والثقافة والخبرة والبيئة . لكن هذه الاختلافات تصب في دوافع هامة في طلب الجمال أسميها الحاجات فما هي هذه الحاجات ؟

١- حاجة للبحث عن خلاص أو ملجأ في فن من الفنون .

٢-حاجة لمعايشة فن نختاره أو نميل إليه . والهدف من المعايشة هو الارتقاء بحياتنا الشخصية إلي درجات السمو.

٣- حاجة إلي الوصول إلي نقطة الشعور بالتطهير النفسي والنقاء الذاتي Purification ، وهي حالة الشعور بالجوع والعطش الفني " أشد الحالات النفسية قوة وإصرارا .

٤- الحاجة إلي إقامة علاقة مع الآخرين .

٥- الحاجة إلي الترقية الفكرية والثقافية ، في بحث عن المشاعر والأحاسيس الدقيقة من حولنا ، والتي تفتح أمام حواسنا كنوزا عاطفية سامية .

٦- حاجة لإقامة علاقة بين مكنونات الفن ، و بين لحمتنا وسرائرنا الداخلية الوجدانية.

*

كانت الميموس هي مفتاح التعبير عن الاسطاطيقا الإغريقية (علم الجمال الإغريقي) ففلاسفة ذلك العصر القديم عدوا الانتاج الفني آنذاك محاكاة " وتقليدا ، وعادة ما كانت الجمالية الإغريقية تتحدد علي أساس هذه العلاقة الفنية ، وقديما فإن الدراسات الفلسفية السابقة علي فلسفة سقراط socrates (٤٧٠ -٣٩٩ ق.م) قد عدت المحاكاة أو التقليد لا يعنيان تقليد الطبيعة . أما سولون szolon (٦٤٠-٥٦٠ ق.م) واضع القانون الأثيني وأحد الحكماء اليونانيين السبعة فيقول " الشعراء كذابون " [٥] . ويعود الإغريقي ديمقريطوس

Demokritosz ملك مقدونيا (٣٣٦-٢٨٣ ق.م) إلي المحاكاة والتقليد حين يذكر " نحن بني الإنسان أهم ما فينا هو أننا تلاميذ الحيوانات . في الغزل والنسيج من خيط العنكبوت نقلد عش الطير في بناء المساكن ، وفي الغناء نقلد الطيور الغناءة " [٦] . أما أرسطو فيعد موضوع المحاكاة يمس – وفي الكثير – جلال الإنسان ومنزلته وسموه ومزاجه وعبقريته ، تماما كما يمس صراع الشخصيات وعالم الأحداث ، كما يذكر الزميل الراحل أ.د.إبراهيم حماده تعريف أرسطو للتراجيديا فيقول " التراجيديا إذن محاكاة لفعل جار ، تام في ذاته ، له طول معين في لغة ممتعة ، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني " [٧] .

ترتكز الجماليات عند أرسطو علي خبرته الواقعية ، فقد أراد أن يثبت أن أهم ما في الفن يكمن في المحاكاة ، وهذه المحاكاة تظهر بالتقليد لصالح مزاج الإنسان ورغبته . أما فيما يخص المسرح وجمالياته، أو لنقل جماليات المحاكاة – إن صح التعبير – فإن أرسطو قد اعتبر المزاج أو روح الشعب هو الموضوع الأهم في الفن ، وهو نفسه عالم العواطف والانفعال Passion وعالم الأحداث من ورائهما وكل هذه العوالم هي بدورها عالم الإنسان . بمعني أن الفن لا يمكن له أن يتبني القضايا أو الأفكار العامة إلا إذا حرص علي أن تكون مادته هي عالم الإنسان والإنسانية .

فإذا نظرنا – من الزاوية الفلسفية – أدركنا أن التحليل الأرسطوطالي للفظة (التقليد) لا يعني الإشارة أو الدلالة إلي الرجل أو الإنسان العادي ، بل لعلنا نري العكس هو الصحيح ، باعتبار أن الإنسان غير العادي هو القادر علي التصدي لعالم الانفعالات والعواطف والصراعات . إن الفن الكبير هو الذي يصل إلي أعمق أعماق الإنسان ليهزه هزا عنيفا وليحرك من كل جنبات شخصيته ، وهذا التأثير الدافع لا يأتي نتيجة قوة إلهية أو سحرية غير واضحة ، بقدر ما ينبع من مصدر أهم هو التأثير الوسيطي Psychic والذي يتواجد فقط عند شخص حساس مستجيب للمؤثرات الروحية أو الخارقة للطبيعة ، وكأن الفنان – في مهمته هذه –

هو الشخص الذي له صلة الوصل بين العالم الأرضي وعالم الأرواح ، كما يحدث اليوم في التنويم المغناطيسي . هذا التأثير الوسيطي معينه (الفن) وحده . أرسطو بهذه النظرة في فلسفة الجمال لا يقبل ما وصل إليه أفلاطون من الإلهام السحري أو الآلهي الذي فسر به الفن والعمل الفني . قال أرسطو بالتطهير . فالفن عنده يطهرنا جميعا فنانين ومشاهدين . وهذا التطهير يمر بالمصفاة الوجدانية من العنصر المثير للشفقة أو الرثاء – وهو نفسه العنصر العاصف للقلب – إلي إرتفاع شاهق يصل به إلي المنطق (أي من Pathos إلي المنطق والعقل والمبدأ العقلاني في الكون Logos) وبهذا يقدم أرسطو إنسانا أكثر إرتقاء ، يتطور إلي إنسان نقي صاف ، وفي أعظم مراتب الإنسانية . إنسان خال من العقد الداخلية وترسبات النفس إن صح التعبير . هذه الصورة (للإنسان) ألا تعلي من قدره ؟ وتجعله يحس ويشع بالسمو في المظهر والمخبر ؟ من هنا تنمو وجهة نظرنا لتقودنا إلي الحقيقة الجمالية عند الإنسان . خاصة إذا ما عرفنا أن التطهير – وعلي هذه الصورة – يتضمن لحظات أخلاقية تفعل فعلها أثناء مرحلة التطهير ، أو بمعني أصح أثناء مرحلة التحول الداخلي عند الإنسان . هذا التفسير الجمالي هو مفتاح النظرية عند أرسطو ، وهو نفسه مفتاح الفهم لهذه النظرية . لكننا عبر هذا التفسير نعثر علي محققات واضحة مثل الجمال ، الأخلاقيات ، وعلي الوحدة الفلسفية التي تجمعهما بعيدا عن التضارب أو التنافر ، والأهم من العثور علي الجمال والأخلاقيات والوحدة الفلسفية ، هو النتيجة الحسية التي تحول الإحساس بالجمال من السلبية إلي الإيجابية ، ليصبح الانسان داخل حالة جديدة ، هي حالة قوامية تكوينية constitutive تضمن الإحساس بها للعيان .

*

علي هذه الصورة يظهر فن الإغريق ، وغايته واضحة تامة في ميلاد جماليات لفنون كثيرة كانت تمارس آنذاك وسط ظروف دينية وأسطورية والهية ومادية وروحية شديدة التباين والاختلاف . الدليل علي ذلك ازدهار وميلاد فن

المسرح ، والمباريات الشعرية بين شعراء الدراما ، احتفالات المسابقات الفنية والدرامية ، وظهور أشكال كثيرة في الفن نمت وترعرعت في أوقات وأزمان قصيرة جدا ، بل وفي مساحة محدودة من المكان ، بما يحق لنا أن نطلق لفظة (الأعجوبة الجمالية) في عصر الإغريق . إذ حدث هذا التغيير في مدة لا تزيد علي المائة سنة ، وفي مجتمع صغير لم يتجاوز تعداد سكانة آنذاك ربعمائة ألف نسمة . وكان من الطبيعي أن تستهدف الحاجات الجمالية سعي الفن إلي تكريم وتعظيم الآلهة الذين يقررون مصير البشر . كما كان للدقة الشديدة في أمور وتقدير الجمال نتائج رائعة علي المسرح والدراما بصفة خاصة . ويكفي تصور الكورس في كوميديات الإغريق بأعداده الهائلة وتنظيمه وتداخلاته مع الممثلين . هذه الدقة في ميزان الرؤيا البصرية تفصح عن تطور فن المسرح وفن الممثل معا. وهو ما ترك لنا اسطاطيقا عالية الدرجة رفيعة المستوي ، حتي وصل الأمر إلي الإحساس بالرهبة والقدسية أمام مستويات الجمال الإغريقي الصنع ، والتي كانت نوعا خاصا من نظام عام وترتيب كوني رائع وفريد .



الباب الثالث

الثقافة المسرحية الهيللينستية

الثقافة المسرحية الهيللينية
(الهيللينستية)

يكشف هذا الجزء والمعنون الثقافة المسرحية الهيللينستية (الهيللينية)حسبما هو شائع عن المرحلة المسرحية التي احتلت تاريخا من قرب نهاية القرن الرابع ق.م.

في عام ٣٣٧ قبل الميلاد يكون الاسكندر الأكبر في زمن قصير جدا امبراطورية واسعة الأطراف تمتد من مصر إلي الهند . لم تظهر آثار الثقافة الهيللينستية إلا بعد وفاة الإسكندر الأكبر علي يد حكومات هيللينية احتلت جزءا من الامبراطورية آخذة علي عاتقها اعتماد ثقافة ملونة مصبوغة بالثقافة الإغريقية وإشعاعات حضارتها . ففي الريف برزت في وضوح آثار الثقافة الإغريقية ، وفي أجزاء أخري ولدت ثقافة محلية جديدة ذات طابع شخصي ذاتي حاملة لخصائص المناطق وتقاليدها . إلا أن الخلط بين كل من الثقافتين قد خرج بثقافة جديدة ، هي ما نطلق عليها هنا الثقافة الهيللينستية ، وهو ما استفادت منه مستقبلا امبراطورية روما بعد ذلك .

في عام ١٤٦ ق.م تقع كل أراضي اليونان تحت حكم روما ، وكان من نتائج هذا التغيير السياسي والجغرافي أن انتشرت الحضارة الإغريقية انتشارا واسع المدي .

وفي المسرح :

كانت مسرحيات ميناندروس menadrosz [١]في أثينا تمثل علي مسرح ليكورجوس . وكانت – مع مسرحيات زملائه وأقرانه – تعكس أفكار وعالم

---

[١] ميناندورس (٣٤٢ – ٢٩١) ق.م

الهيللينية في كوميديات ذات طابع جديد عرفت باسم (الكوميديا الجديدة) . وتوسع بناء المسارح الجديدة لتلك المسرحيات ، لكن ذلك لم يلغ أو يمح التراث الإغريقي الخالد فلم تتغير التراجيديات كثيرا عن ذي قبل .

الأدب الدرامي الهيلليني .

امتدادا للثقافة الإغريقية مثلت درامات شاعر الكوميديا ميناندروس menadrosz (٣٤٢ –٢٩١ق.م) في أثينا علي مسرح ليكورجوس Lukurgosz، يعود فضل نجاحات كوميدياته إلي معلمه شاعر الكوميديا ألكسيس Alexisz . كتب ميناندروس أكثر من ١٠٠ كوميديا مثلت علي مدي ثلاثين عاما . ساواه نقاد الهيللينية بالشاعرين هوميروس وأرسطوفانيس . سجلت الكوميديات الهيللينية الأفكار الجديدة للعصر الثقافي الهيللينستي . عادة ما كان حاملو القناع في الدرامات الهيللينيية يمثلون نماذج من حياة المواطنين والعامة من الناس .

أما تراجيديات العصر الهيلليني فلم تتغير كثيرا عن ذي قبل . كثرت الشخصيات الحاملة للقناع . تغيرت الأحذية عن سابقاتها إذا أصبحت سميكة ومرتفعة ، الأمر الذي أعاق أحيانا كثيرة الحركة المسرحية عند الممثلين وجمد من ليونه التنقل في الحركة علي المسرح ، حتي بدوا كالتماثيل الثابتة في أماكنها . أضف إلي ذلك تغييرات هامة في المسرح وبخاصة في خشبة المسرح . كانت التغييرات علي النحو التالي :

١-اختفت الباراسكينا Paraszkeni وتلاشت من معمار خشبة المسرح.

٢-تغيرت خشبة المسرح الإغريقي ، فأضحت في المسرح الهيلليني توحي بعالم مغلق ، وانفصلت الصالة مكان الجمهور عن خشبة المسرح.

٣-تغير شكل مكان الأوركسترا الإغريقي ، فأصبح أكثر من نصف دائرة فقط.

٤-إمعانا في إيضاح الرؤيا للمتفرجين ، رفعوا الباراسـكينيون Paraszkenion إلي الأعلا مع تقصير مساحته ، وأسندوه علي عامودين للتثبيت ، مسـتعملين المساحة بين العمودين كممرات للشخصيات المسرحية .

٥-خصصوا مساحة واسعة علي خشبة المسرح (خلف واجهة الباراسـكينيون) سميت هيبوسيكينيون Huposzkenion ، وألحقوا بها سلالم تقود إلي الخيمـة اسكينيه .

٦-أصبح سقف الباراسكينيون هو خشبة المسرح ، اللجيون Logeion (مكـان الحديث والحوار .

٧-كان ارتفاع خشبة المسرح ما بين ٢,٥ ، ٣ أمتار . أما الفتحة فكـانت تعتمـد علي أصل فتحة المعمار في المسرح .

٨-تكررت الصورة المعمارية الجديدة في أغلب المسارح الهيللينية لتضم اسـكينيه داخل الخشبة المسرحية .

٩-ارتفع اللجيون علي أعمدة من الحجر بمساحة ما بين ١٠ ، ١٣ قدما . وعليـه كانت تجري حوارات الممثلين . أما ظهورهم في أول الأدوار فكان من أحـد جانبي اللجيون ، وأحيانا ما كان يتم خروجهم مـن ممـر متصـل بالخيمـة szkene.

١٠- أطلق علي الأعمدة والممرات التي بينها اسم ثيروما thuroma

١١- تحددت مؤخرة خشبة المسرح (الخلفية) عند واجهة اسـكينيه ، ومنـها دخلت المناظر المسرحية أو أقيمت علي المسـرح ، واسـتفادوا مـن إقامـة المناظر لتغطية الممرات حتي لا تلحظها عيون الجمـاهير داخـل العـرض المسرحي . عثر في فيلا الإيطالي بوسكوريلي Boscorealei علـي ثـلاث لوحات زيتية تمثل نماذج من الديكور الهيلليني . واحدة للتراجيديات ، وثانيـة للدرامات الساتيرية ، والثالثة للكوميديا . وأحيانا ما كـانت تسـتعمل الخيمـة (اسكينيه) كديكور أو منظر من المناظر المسرحية .

١٢- بعد فترة من التطور الثقافي لخشبة المسرح الهيلليني جاء توسيع الثيروما ، حيث جري التمثيل بين العامودين مباشرة .، وكان ذلك يعني إضافة اسكينيه ثانية لتوضع في خلفية خشبة المسرح . كما تم كذلك توسيع واجهة الباراسكينيون.

١٣- اتحاد العناصر المعمارية في المسرح الهيلليني . وقد أدي هذا إلي اتحاد صالة الجمهور ، مكان الأوركسترا ، الخشبة المسرحية ، رغم استقلالية كل وحدة عن الآخري ، بما أفرز تناغما معماريا ثقافيا علي المسرح الهيلليني . ومن هنا جاء عنوان هذه الجزئية (الثقافة المسرحية الهيللينستية).

*

لم تتم الإصلاحات المسرحية الهيللينية بين ليلة وضحاها . بدأ التغيير أولا في خشبات مسارح آسيا الصغري ، وحتي القرن الثالث قبل الميلاد كانت جميع المسارح قد أصابها هذا التحول الهيلليني في خشبة المسرح .

خشبة المسرح الهيلليني (الهيللينستي)

استقبلت خشبات المسارح (الكوميديا الجديدة) التي تابعت ازدهارها ، وانتشار خصائصها وطابعها المتمثل في الدراماتورجيا الخاصة بها ، والتي انعكست مستقبلا علي المسرح الأوروبي وعلي تأليف الدرامات. لم تتقيد الكوميديا الجديدة بخشبة مسرح ثابتة ، وإنما استحسنت التغيير في شكل خسبة المسرح . هذه الخشبات التي فتحت الطريق مستقبلا أمام تيارات المعمار المسرحي في مسارح أوروبا .

أصبحت خشبة المسرح الهيللينستي توحي بعالم مغلق ، وانفصلت الصالة مكان الجمهور عن خشبة المسرح ، وأصبح لكل مكان منهما حدوده الخاصة ومهماته الجديدة أيضا . هكذا أصبحت الرؤية المسرحية والعرض المسرحي ذات مذاق خاص ، وانفصلا عن فكرة المسرح القديم كجزء عضوي من الحياة .

لم يمس هذا التغيير مسارح العالم مرة واحدة . فقد بـــدأ الانطـــلاق مـــن مسرح آسيا الصغري في القرن الثالث ق.م حتي وصـــل إلـــي أثينـــا ، بدليـــل أن درامات ميناندروس مُثلت علي مسرح ليكورجوس ، ولـــم يقبـــل جمـــهور أثينـــا مسرحياته بسهولة.

ولأول مرة في تاريخ المسرح العالمي يستعمل المســـرح وخشـــبته تقنيـــة تدوير وتحريك خشبة المسرح تسهيلا علي تغيير المناظر المسرحية التـــي كـــانت تقام علي جانبي المنصة الخشبية الدائرية ، إضافة إلي مؤثرات صوتية من الرعـــد والبرق (اللذين يصدران عن ماكينة خاصة).

الأزياء

شـــمل التغيـــير فـــي المســـرح الهيللينســـتي – إلـــي جـــانب خشـــبة المسرح – الأزياء . فارتفعت الأحذية عند الممثلين لإتمام الرؤية المسرحية الجديدة من الصالة ، ودخل استعمال التماثيل علي المسرح بدلا من الأعمدة في المســـرح الإغريقي القديم . وزينت خلفية الخشبة بأعمدة جمالية . وفي منتصف القـــرن الأول قبل الميلاد في أثينا في عهد الإمبراطور نيرون Nero – الذي أحرق رومـــا فـــي عام ٦٤م ، وتميز عهده بالوحشية – تم تطوير خشبة المســـرح وتصغـــير مكـــان الأوركسترا . كما انقسم فن الميموس Mimosz إلي نوعين جديدين.

جماليات العصر الهيللينستي . Hellenic Age

من الملاحظ أن الأفكار الجمالية الإغريقية قد تركـــت آثـــارا طيبـــة فـــي العصور التابعة التي تلتها ، وبخاصة فى الفنون . وتتضح هذه الآثار في البحـــوث التي قامت علي الشعوب المختلفة ، وعلي فنون العصور ، وفي الإسكندرية ، وفـــي عصر الامبراطورية الهيللينستية التي أنشأت العديد من المراكز الثقافية في مدنـــها ،

والمكتبات الغنية ، ومدراس الفلسفة والفن ، وتأصل علمى (الفيلولوجيا) فقه اللغة التاريخي والمقارن ، وعلوم اللغات .

وكان من الطبيعي أن تعكس كل هذه الإشعاعات الثقافيـــة علـــي موقــف الاسطاطيقا . لكن سرعان ما تغير موقف (الفن) حينما فقدت فلسفة الفـــن معيـــن الحياة لها ، ومصادر الاستمرار والتطور الموروثة عن العصر الإغريقـــي الأول . تنهار صورة الحياة الديمقراطية السابقة، وفي مواجهة النظريـــة والتطبيـــق الفنـــي تصطدم الحياة في العصر الهيلليني بأساليب الحياة الخاصة ، والترفيـــه وبالمتعـــة البصرية ، وبالشكل التام للأهداف الفردية والمطالب الشخصية البحتة .

ولقد ساعد علي هذا الموقف شعار الحياة الرواقية الشهير " إتبع الطبيعـــة أينما كنت " [٨] والرواقية هي المذهب الفلسفي الـــذي أنشـــأه الفيلســـوف اليونـــاني كيتيائي زينون Kitiai Zenon (٣٣٥ – ٢٦٣ ق.م) حوالي عـــام ٣٠٠ ق.م . ويقول المذهب بأن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الإنفعال ، ولا يتأثر بـــالترح أو الفرح ، وعليه أن يخضع من غير تذمر لحكم الضرورة القاهر . لكـــــن... ... هل سار المسرح وراء مقولة الرواقيين ؟

في الحقيقة لا . لقد أصبح المسرح في العصر الهيلليني شيئا جديـــدا عـــن ذي قبل . انفصلت خشبة المسرح تماما ، وأصبح المسرح أكثر اهتمامـــا بالمتعـــة والبصريات ، ولم يبق صورة حية من الحياة . بل انتشـــرت إشـــعاعات المســـرح الهيلليني في اليونان القديمة ومدنها .

لم تقبل مدينة أثينا هذا التحول المسرحي ببساطة أو اندفاع . بقيت كوميديا ميناندروس تمثل علي خشبة المسرح . ودخلت عليها الآلية البســـيطة فـــي خدمـــة الخشبة وتغيير المناظر . والنتيجة أن المسرح وخشبته قد نعما بالبصريات وجمـــال المرئيات ، وسمعت الجماهير منفعلة أصوات الرعد ، ورأت رؤي العيـــن الـــبرق علي الخشبة المسرحية.

الباب الرابع

العصر الرومانى

مدخل إلي المسرح الروماني :

عندما بدأ المسرح الروماني أولي خطواته في روما ، كان المسرح الإغريقي في أبهي عصوره الذهبية . وكاد من المنطق أن يهتدي مسرح روما الإيطالية بألمعيات مسرح الإغريق . إن أهم مرجعين للدراما الرومانية– والمسرح الروماني كذلك – هما كتابات هوراتيوس Horatius وما تركه المؤرخ التاريخي تيتوس ليفيوس Titus Livius . ورغم اختلاف كل منهما في النظرة إلي جوانب عديدة في روما الإيطالية من زاوية نظرية ، إلا أنهما يتفقان في التأريخ والمعلومات المتصلة بالمسرح الروماني ، وبشكل فن التمثيل الممتد إلي الجذور . والأهم من هذا وذاك اعترافهما بقوة التأثير الإغريقي، وما تبعه مسرح روما من إعادة تشكيل للدراما والعروض المسرحية ، حتي وإن كانت هذه الإعادة طريقا غير محمود ، استهدف مزاجات الجماهير وإرضاء نزعاتها الحربية والرياضية والفروسية ، رغم قدم تاريخ التمثيل في روما والذي بدأ عام ٣٦٦ ق.م. إذ يقرر رجال التاريخ – غير هوراتيوس وتيتوس ليفيوس – في أبحاث تاريخية موثقة انتشار فن التمثيل الإغريقي في صقلية وفي المدن الجنوبية لإيطاليا ، وهي نفس الطرق التي كانت سائدة في كوميديات أتيكا ATTIKAالاغريقية ، وبنفس الشخصيات المسرحية ولكن بأسماء لاتينية وتؤكد هذه التبعية الفنية لوحات الفنون التشكيلية أيضا وأشكال عديدة أخري مثل شكل البنية والشكل البشري والرسوم التوضيحية وشخصيات المهرجين ، بما لا يدع مجالا للشك في النقل الروماني عن الإغريقي الأول . كذلك لم تسلم الملابس والأزياء المسرحية والأقنعة من النقل والتقليد ، حتي وإن كان الهدف هو استعمال جوانب الثقافة المسرحية الإغريقية بل امتد النقل إلي خشبة المسرح ذاتها – طبعا في البداية – لكن هذه المرة كان من خشبة المسرح الهيلليني ، وما هو إغريقي علي كل حال ، إذ تثبت المراجع التاريخية أن خشبة مسرح بنموذج متطابق كانت

منتشرة منذ بدايات القرن الثالث ق.م في إيطاليا . ولم يكن هذا النمـــوذج للخشـــبة المسرحية إلا نقلا مطابقا لخشبة المسرح الهيليني .

الدراما البدائية أتيلانا Atellana

يُفرد كثير من الباحثين مساحات واسعة للدراما الرومانية أتيلانا ، وهـــي نوع من القصص أُغرم به الرومانيون بدءاً من القرن الثالث قبل الميـــلاد " كـــانت هذه القصص الاتيلانية عبارة عن هزليات ريفية من نوع الفارس تصور شخصيات ذات طابع خاص . وأهم هذه الشخصيات مـــاكوس .. أي المـــهرج أو المغفـــل ، بابوس أي العجوز الأحمق المخدوع ، دوسينوس الأحدب الماكر المحتال ، بوكـــو السمين الشره . وكانت هذه العروض في بداية الأمر مرتجلة " [٩].

بدايات الدراما الرومانية .

في القرن الثالث ق.م كانت إيطاليا من أقوي دول القارة الأوربية ، ليـــس من الناحية العسكرية فقط ، ولكن بسبب استحواذها علي أراضي من اليونان أيضا. وقد استفاد المسرح من تقدم الحياة الإيطالية ، كما ازدهرت الكوميديـــا الهيللينيـــة آنذاك . فإذا ما حللنا فترة التقدم الإيطالي في كل مناحي الحياة تقريبا لـــم نعجـــب لهذا التطور السريع والمفاجئ الذي سار فيه المسرح الروماني . فكيف لنا أن نتتبـــع مظاهر التطور حتي نكشف عن الأسباب ؟

لعل من أهم الأسباب ما يأتي :

١-انتشار الاحتفالات الحكومية وكثرتها ، والتي كانت تقام عادة علـــي خشـــبات المسارح ، آخذة الطابع الرسمي للدولة الإيطالية ، ما بيـــن القرنيـــن الثـــالث والثاني قبل الميلاد.

٢-الاهتمام بالأعمال التاريخية القديمة ذات المناسبات العامة . وأشهرها ما كـــان يسمي لودي رومـــاني Ludi Romani. وهـــو عمـــل أدبـــي يعـــود إلـــي

القرن السادس ق.م يحكي حكاية الولاء والتقدير للآله جوبيتر Juppiter الذى أنقذ البلاد من طاعون اجتاحها عام ٣٦٥ قبل الميلاد . ومنذ ذلك التاريخ يقــدم كعرض مسرحي كنموذج للأتروسك Etruszk يحــوي الرقــص وموســيقي الفلوت.

٣-عروض المجالدين Gladiators (وهم عبيد أو أسري يقاتلون فــي العــرض المسرحي حتي الموت لإمتاع الجماهير في روما القديمة) .

٤-عروض السيرك . وهي عروض استهدفت إظهار البراعة والقوة اللتين شــغلتا العصر الروماني إلي حد بعيد في العصر القيصري . وكانت تقدم تحت اســـم (ألعاب الأعياد) وتحتل الفترة من ٤ إلي ١٩ سبتمبر من كل عام.

وبدءاً من النصف الثاني من القرن الثالث ق.م أضيفت أعياد واحتفالات جديــدة ساعدت علي انتشار المد المسرحي في إيطاليا وهي :

٥-في عام ٢٣٨ ق.م يُستحدث مهرجان لزهور الربيــع للإلهــة فلــورا Flora تستمر عروضه المسرحية لمدة أسبوع واحد في الفترة ما بين ٢٨ إبريــل ، ٤ مايو من كل عام .

٦-مهرجان الاحتفال بأعياد الشريف الروماني ، العامي الروماني بمناسبة الصلــح والتوافق الذي دار بينهما (قدمت مسرحيات عن ذات الموضوع " التصــــالح " بدءاً من عام ٢٠٠ ق.م علي خشبات المســـارح الرومانيــة) وفــي عصــر القيصرية في الفترة ما بين ٤ ، ١٧ نوفمبر من كل عام.

٧-أمسيات لودي أبوللينيرست Ludi Apollinarest وتحتل خشبات المســــارح من ٦ إلي ١٣ يوليو من كل عام.

٨-أضف إلي الاحتفالات والمهرجانات السابق الإشارة إليها احتفالات أخري علــي غرار احتفالات أعياد النصر ، احتفالات رثائية لسياسيين وقادة جيــوش أبلــوا بــلاء حســنا للوطــن إيطاليــا ، احتفــــالات بإنشــــاء المعــــابد أودور

العبادة ، ومهرجانات ميلاد القيصر ، الاحتفالات بظهور العروض المســـرحية الجديدة .

٩-التوسع الذي طرأ علي الحياة المسرحية ، وازدياد عدد المسرحيات والعـووض ما بين القرنين الثالث والثاني ق.م (تذكر إحصائية رسمية أنه في خلال ســـنة واحدة في روما القيصرية تم الاحتفال في ١٨٠ يوما من السنة) .

١٠- التكليف الحكومي الموجه إلي الكاتب الأول في روما ذي الأصل اليونـــاني ليفيوس أندرونيكوس Livius Andronicus لاعداد قصص ودرامات يونانية وترجمتها والاشتراك في تمثيلها وكذلك إخراجها علي المسرح الروماني باللغة اللاتينية . والحق أن اقتباسه قصصا يونانية وعرضها علي المسرح الرومـــاني يعتبر حدثا هاما في تاريخ الدراما اليونانية الرومانية . وذلك لأن جميع ألـــوان الدراما الشعبية التي كانت تعرض علي المسرح الروماني كانت خاليـــة مـــن الوحدة الفنية . ومن ثم فقد بان للناس أن النجاح ينتظر كل من يحسن الاقتبـلس من القصص اليوناني ويحسن ترجمة هذه التمثيليات الرائعة إلـــي اللاتينيـــة ، فسار جميع كتاب الدراما في إثر ليفيوس أندرونيكوس ، حتي أمكن أن يقال إن المسرح الروماني ما هو إلا صورة من المسرح اليوناني " (١٠)

١- عروض القوة الجسمانية

لابد من الإشارة أن عصر الدراما الكلاسيكية في روما لم يجـــد مســـرحا بالمعنىٰ المتعارف عليه للفظة ومهمة المسرح . مرتفع بدائي، ومقاعد تُحضر ساعة التمثيل ثم ترفع بعد ذلك . ساعد الرجال من كبار السن والنساء باحضار كراســـي معهم لحضور العروض ، ومن لم يُحضر معه استأجر كرسيا مدة العرض . وهـــي مرحلة لم تخدم لا الدراما الرومانية ولا المسرح الروماني.

ثم ظهرت العروض الرياضية ، والتي أولع بها الجمهور وأقبـــل عليـــها إقبالا شديدا . عروض كالجمباز ، وتقترب من مسابقات كمال الأجسام في زمننــــا المعاصر . بعدها تحولت هذه العروض إلي الفروسية وا لمصارعة العنيفة ، وكـــان

كل ذلك ابتعادا عن وظيفة المسرح ، وبعيدا عن الموروث الدرامي الذي كان سائدا أيام الإغريق . وامتدادا لهذا التيار فقد استأسدت العروض الرياضيـــة وأصبحت الشغل الشاغل للجماهير حتي أصبحت عروضا دموية ترسف فـــي الدمـاء بيـن مصارعة الانسان للإنسان ، ومصارعة الانسان للحيوان . والمؤسف أن القيصـــر نفسه وكبار رجالات الدولة كانوا يحضرون هذه العروض ويشـــجعون حفلاتـــها . وهو ما تسجله صفحات التاريخ تراجعا للخلف سواء بالنسبة للدرامـــا أو المســـرح الروماني.

٢- العروض الدرامية .

بلاوتوس والعصر الذهبي للكوميديا الرومانية Plautus

بلاوتوس هو أعظـــم شـــعراء الكوميديـــا الرومانيـــة . اعتـــبره النقـــاد أرسطوفانيس الرومان . استفاد في فن كتابه المسرحية من عمله نجارا بالمســـرح في بداية حياته وولعه بفنون الزخرفة والفنون التشكيلية ، ومعرفته باللغة اليونانيـــة التي ترجم منها دراماته . يعود لـــه الفضـــل ولزملائـــه الدراميـــن كاســـيليوس Caecilius وترانتيوس Terentius في بدء تيار الدراما الرومانية وتوجيهه وجهة سليمة لتصل الدرامات الرومانية إلي مستوي درامات الإغريق . كما توجه اهتمـــام بخشبة المسرح ، فأقاموا عوارض ورافدات خشبية مؤقتة للتمثيل عليـــها ، علـــي ارتفاع ما بين المتر والمتر ونصف المتر . تقام الخشبة في أي مكان ، في المعبـــد أو السيرك أو المقابر أو في ميدان من الميادين العامة . سهولة في نشر أو إقامـــة خشبة المسرح وسهولة في نفكيكها بعد العرض المسرحي . الخلفية بسيطة ناعمـــة بعارض خشبي يغطي جنباتها ، عارض غير ملون أو مزخرف .

أما الجمهور – وكان من أعضاء مجلس الشيوخ وكبار الشخصيات – فيلتف حول (البوديوم Podium) الجدار الخفيض الذي كان يقف عليه المجتلد أيام المصارعة في المدرج الروماني، ويشاهد العرض المسرحي واقفا . كل ما كان من

احترام لعلية القوم ورجال مجلس الشيوخ المشاهدين هو تخصيص مكان لوقوفهم قريبا من منصة البوديوم .

لم يستعمل الممثلون الأقنعة ، وكانت الأزياء بسيطة الا للايحاء فقط ، في التراجيديات عباءة أو معطف فضفاض أرجواني اللون ، وشملة Himation (كان الإغريق يطرحونها علي الكتف اليسرى) . أما في الكوميديا فكان اعتماد الأزياء علي بعض قطع الملابس اليونانية القديمة مع تخصيص للألوان . الألوان الرمادية لعجائز الشخصيات وأحيانا البيضاء أيضا . أما الشخصيات الثرية وعالية المقام فخصص لملابسها اللون القرمزي Scarlet . وارتدت شخصيات الشباب الأزياء المزركشة ذات البقع متعددة الألوان . كما ارتدت الغانيات أزياء صفراء برتقالية أو أخري بلون الزعفران Saffron ألوان خاصة للغانيات لإرضاء وجدانيات الجماهير . وساهمت ألوان الأزياء في تحديد الشخصيات في سهولة لهذه الجماهير.

علي هذا الشكل (التياترالي) إن جاز لي التعبير بدأ بلاوتوس ترجماته إلي اللاتينية مقدما أولي أعماله إلي المسرح الروماني وبإخراجه . وبقي ملازما لمسرحه الروماني فترة أربعين عاما . كتب خلالها (٢١) مسرحية ومترجمة في الفترة ما بين أعوام ٢٠٠ ، ١٨٤ قبل الميلاد . وحتي بعد وفاته فقد ظلت أعماله الدراميه تصعد علي خشبة المسرح الروماني .

أماكن التمثيل

في البداية قام التمثيل في المعابد التي قدمت عروضا دينية لفترة لم تدم طويلا . ويشير معمار المسرح العالمي إلي انتقال المسرح وفن التمثيل إلي قاعات المسارح ، بعد موجة بناء الدور المسرحية الرومانية .

أولا : مسارح المنصة (Podium)

وقد سبق الإشارة إليها . مسرح بسيط وغير ثابت ، بـل ومتنقـل أحيانـا كثيرة ، وفي الزمن المتقدم جرت علي هذا النوع من المسارح العـروض الخفيفـة والمسلية والتي كانت تعرف بعروض المهرجين . واستعان أباطرة الرومان بـهذا النوع البسيط من المسارح مؤخرا في الحفلات التي كانوا يقيمونها في بلاطاتـهم وقصورهم .

ثانيا : مسارح دائرية مكشوفة

خشبة المسرح فيها علي شكل دائرة تقترب أحيانا من الشكل البيضـاوي . وتقع علي مستوي الأرض (تشبها بمكان الأوركسترا في مسرح الإغريق) . أمـا مكان المتفرجين فكان عبارة عن مدرجات تحيط المتفرجين من كل النواحي . بداية أقيمت المدرجات من الخشب ثم بنيت من الحجر بعد ذلك احتراسا من الحريـق . يلتف حول المدرجات من الخارج حائط شاهق به أبواب كثيرة ليدلف منها الجمهور إلي صالة الجماهير . زين الحـائط الخـارجي بالزخـارف والنقـوش الهندسـية والتماثيل . أشهر هذا النوع من المسارح الدائرية لا يزال قابعـا فـي العاصمـة الإيطالية روما باسم (الكولوسيوم colosseum) ، مسرح الأرينـا Arena فـي مدينة فيرونا الذي يقيم مهرجانا صيفيا سنويا في شهري يوليو وأغسطس من كـل عام . وفـي التسـعينيات مـن القـرن العشـرين حضـرت دراما شيكسـبير (روميو وجولييت) علي مسرح فيرونا. وقد عوض المسـرح بمسـاحته الدائريـة أعمال المسرح الدوار ، الذي عادة ما تقام عليه عروض درامـات شيكسـبير ذات المشاهد القصيرة المتعددة ، والتي تضطر الإخراج لتغيير المنظر المسـرحي كـل عدة دقائق.

استوعبت المسارح الدائرية المكشوفة إعدادا هائلة مــن الجمــاهير دفعــة واحدة في العرض المسرحي الواحد (يتسع مسرح الكولوسيوم ما يقــارب المائــة ألف متفرج جلوسا ، وخمسة عشر ألفا وقوفا).

ثالثا : مسارح الدراما الرومانية

وكانت مخصصة للعروض الدرامية المسرحية. أول مسارح هــذا النــوع بني عام ١٧٩ ق.م بجوار معبد الآله أبوللــو Apollo إلــه الشــعر والموســيقي والجمال الرجولي عند الإغريق . بني من الخشب ثم أعيد البناء بالحجر عــام ١٤٥ ق.م .

ثم مسرح بومبيوس Pompeius علي اسم الامبراطور نفسه . وقد بنــي عام ٥٥ ق.م ثم جدد عام ٣٢ ق.م ويتسع لأربعين ألفا من المتفرجين . فــي عــام ١١ ق.م ينشأ مسرح من نوع مسارح الدراما الرومانية هو مســرح مارســيللوس Marcellus والذي اتسع لأربعة عشر ألف متفرج ، ثم مسرح بالبوس Balbus ويتسع لثمانية آلاف متفرج .

وفي ظل امتداد الامبراطورية الرومانية نعرف المسرح الروماني للدرامــا (مسرح صبراته) بالجماهيرية الليبية علي بعد ٤٠ كيلــو مــترا مــن العاصمــة طرابلس ، المسرح الروماني بمدينة الإسكندرية .

يتكون هذا النوع من المسارح من مدرجات لصالة الجمهور ، ومن خشــبة مسرح في مواجهة هذه المدرجات . ويعتبر مسرح الأورانج Orange الذي بنــي في القرن الأول الميلادي نموذجا رائعا لمسارح الدراما الرومانية .

من الجدير الإشارة إلي استعمال الرومان لتقنية متقدمة (آنذاك) . وهو مــا يثبت من استعمالهم ماكينات توضع علي خشبة المسرح ، وغــير مرئيــة ، قابلــة للسحب ، كانت توضع خلف المناظر والجدران Ductiles لرفع وخفض ما تتطلبه مشاهد الدراما في المنظر أو الديكور المسرحي (شبيهة بالانككليما عند الإغريــق

Ankuklema) ماكينات ساعدت علي إزاحة الحوائط علي خشبة المسرح أو استقبال أخري في مشهد جديد ،وعلي رفع وإسدال ستار المقدمة عند استعماله (بدأ استعمال هذا الستار كموضة مسرحية بدءا من القرن الثاني قبل الميلاد).

التقنية وخشبة المسرح

بصرف النظر عما أحدثته درامات روما من تجديدات وترجمات فإننا لا نعثر علي وجه سليم لعصر الدرامات الكلاسيكية في روما . منصة عالية هي كل خشبة المسرح ، الجمهور – كما سبق الذكر – يشاهد العرض واقفا ، يحمل العجائز وكبار السن كراسي للجلوس عليها .

أول مسرح بني من الحجارة علي يد م. اسكوروس M.Scaurus وسرعان ما تم هدمه في عام ٥٨ ق.م لأسباب غير معروفة ، وحل محله عام ٥٥ ق.م مكان للألعاب المائية . ثم بني مسرح حجري قرب أحد الأسواق يتسع لـ٤٠٠٠٠ متفرج تحتل أماكن الجلوس فيه ٢٧٠٠٠ متفرج لأول مرة . أشرف علي بناء المسارح مهندسون معماريون من الإيطاليين . لم تكن هناك مساحة كبيرة تفصل المسرح عن الصالة، إذ لم تستعمل الدراما لا الكورس ولا الجوقة ولا مشاهد الرقص . وبهذا استقر المسرح علي صورته الدرامية في روما . خصص ١٤ صفا أماميا للفرسان . ولأول مرة يظهر منظم الجلوس في الصالة لقيادة الجماهير إلي أماكنهم .

لم تتبع خشبة المسرح في روما – من ناحية معمارها – نموذج خشبة المسرح الهيلينستي . وإنما ربطت عدة سلالم خشبة المسرح بصالة الجمهور . وعلي الخشبة ظهرت المناظر المسرحية للدرامات . القصر الملكي ببابين كالجناحين يمنه ويسره ،وبقية المنظر علي الجانبين ، إلي جانب ماكينة تدوير

خشبة المسرح (سمحت هذه الماكينة إدارة ٣ خشبات مسارح حسب الحاجة المنظر إليها).

تلونت المناظر إلي ٣ أنواع : مناظر للدرامات التراجيدية ، وثانية للكوميديات ، وثالثة للساتيريات (نوع من مسرحيات الملهاة) : النوع الأول التراجيدي ، تتكون مناظره من أعمدة وقصور وتماثيل ملكية . النوع الثاني المخصص للكوميديات عبارة عن منازل وشرفات ونوافذ كبيرة كالمعمار في المنازل آنذاك . النوع الثالث – للساتيريات ، ومناظره تمثل أشجارا ، حدائق ، كهوفا ومساحات ريفية .

تدار خشبة المسرح بالماكينات الرافعة ، وكذلك ستار المقدمة (بدئ في استعمال هذا الستار لإخفاء المنظر وخشبة المسرح قبل العرض المسرحي في القرن الثاني قبل الميلاد .

٣- الميموس والبانتومايم .. عروض الإضحاك . Mimus ومرحلة الذبول

تثبت المراجع التاريخية ظهور هذا النوع الثالث من العروض الرومانية (الميموس) Mimus في القرن الأول قبل الميلاد، والظاهر أنه قريب في محتواه إن لم يكن في شكله أيضا من مسرحيات الميموس Mimosz التي سبق ظهورها عند الإغريق في القرن الخامس ق.م . ولم يستطع النقاد حتي اليوم اكتشاف فروقات جوهرية بين الدراما البدائية الرومانية (أتيلانا) وبين مسرحيات الميموس الرومانية . تتميز الميموس الرومانية بالعناصر التالية :

١-نوع مسرحي يحتوي علي الموسيقي والرقص ومواقف ومشاهد الإرتجال .

٢-في بداية ظهور الميموس كانت المشاهد المسرحية قليلة العدد وقصيرة المدي الزمني . وبعد تطورها وانتشارها في المسارح الرومانية – كإحدي موضات

العصر آنذاك – أصبحت الميموس تحتل مساحة درامية وزمنية تشكل عرضـــا مسرحيا كاملا.

٣-تكونت فرق رسمية خاصة بمسرحيات الميموس ، أعضاء الفرقة الواحدة مـــا بين عشرة وستين عضوا .

٤-قائد فرقة مسرح الميموس أطلق عليه اسم (آرخميم) Archimim سواء كان رجلا أو إمرأة (يلاحظ أن هذا النوع من العروض الرومانية هو الوحيد الذي صعد بالمرأة لتمثل الأدوار النسائية علي خشبة المسرح).

٥-لم تكن في مسرحيات الميموس شخصيات نمطية متكررة

٦-كثرت في درامات الميمـــوس أنـــواع عديـــدة مـــن المـــهرجين (المـــهرج الغبي ، المهرج الأبلـــه ، المـــهرج الأصلـــع ، المـــهرج شـــانيو sannio . تشير المراجع التاريخية للفـــترة أن أزيـــاء المـــهرجين كـــان يطلـــق عليـــها سانتا نكولوس) Centunculus بمعني أنها (مرقعة) وتتكون من مئات الخرق البالية ذات الألوان المتعددة . ثم تطور زي المهرج فيما بعـــد ليصبـــح بدلـــة هارلكين القديمة Harlekin

٧-برز في تمثيل الميموس ممثلون نالوا شهرة واسعة ، وممثلات أيضـــا ، إبـــان عصر الأمبراطورية الرومانية ، التي خلدت الكثير منهم بعد وفاتهم وأقـــامت لذكراهم التماثيل ،بل وزينت قبورهم بالأحجار الثمينة والمرمـــر . مـــن بيـــن ممثلات الميموس المكرمات بيلاجيـــا ميمـــائي Pelagia Mimea ، تيـــودورا Theodora التي أصبحت قيصرة الإمبراطورية البيزنطية فيما بعد.

٨-قلدت الميموس في البداية نوع أتيلانا خاصة في نهايات الدراما . بداية كذلـــك كانت تقدم فيما بين الفصول أمام ستار يتخذ مكانه قبل الأوركســـترا . بعدهـــا قدمت عروض الميموس علي مسارح الأمفتريون Amphiteatr وفي الســـيرك داخل حلباته ، ثم في حفلات القصور عند الآثرياء والسادة .

٩-أدي إزدهار الميموس وانتشاره إلي تضييق الخناق علي أنواع درامية أخـــري كالتراجيديا والكوميديا .

١٠- وكان لابد لمرحلة ذبول الميموس أن تأتي لتضمحل ، ولتختفـــي مشـــاهد المهرجين من علي خشبة المسرح الروماني . وكان سبب الذبول هـــو ميـــلاد أجيال شابة لم تستسغ غث الميموس ، وزغزغة النفس ، أجيـــال تواقـــة إلـــي معرفة ثقافة مسرحية واعية جديدة والتطلع إلي نظام اجتماعي يؤكد ويوثـــق صلة المسرح الروماني بالجماهير ويأخذ بيدها ناحية الإنسانية الخلاقة.

فن التمثيل الروماني

أ - في المراحل الأولي - والقصيرة نسبيا في تاريخ الدراما الرومانيـــة - كـــان الأداء الديني هو المسيطر ، بما تشابه مع نفس الفترة في المسرح الإغريقي .

ب- في اختلاف مع ما سبق عند الاغريق ، وبخاصة في نوع العروض الدراميـــة لم يستعمل الممثلون الأقنعة ، للتعبير عن دقة الانفعالات وحركات الوجه ، وما هـو نقله نوعية في تاريخ فن التمثيل الأوروبي .

جـ- هبط مستوي فن التمثيل ،خاصة في مرحلة عروض الميموس التـــي تخلـــت كثيرا عن أخلاقيات المسرح والدراما معا . ودخلت علي فنـــون التمثيـــل مشـــاهد المناظر الخليعة والحوار الفاسد بلا حياء، وصـــار الممثـــل وفنـــه محتقـــرا مـــن الجماهير ، حتي وإن أقبلت علي هذا النوع من العروض المسلية .

أضف إلي ذلك المباريات الرياضية البهيمية التي تُسفك فيها الدماء علـــي مرأى من العين ، بما يدلل علي وحشية ولاإنسانية هـــذه العـــروض ، ووحشـــية القائمين بها وعليها .

جماهير المسرح الروماني

عندما انتقلت الحركة المسرحية من أثينا إلي روما لم تجد درامات اليونانيين القدامي صدي لها في نفوس الرومانيين . أية نوعية من الجماهير هذه ؟ لكن أقبلت هذه الجماهير علي عروض أتيلانا الرخيصة ، ثم علي الميموس الصاخب بالشخصيات التافهة والألفاظ السوقية والجنسية . إضافة إلي ولع وهوس بالسيرك والمباريات الرياضية والحيوانية القاتلة وسط تهليل الجماهير ، وكأن الإنسانية قد نُزعت من قلوبها . ومرة ثانية أية نوعية من الجماهير هذه ؟ إن مشهد عربة سباق رياضية كان يستهوي الجماهير أكثر بكثير مما يستهويهم الأدب الدرامي أو الشعر المسرحي " كان مجتمع المسرح الروماني بعيدا عن الجماهير التي تشكل في تجمعها أنواعا متباينة من العبودية والناس والمستعبدين حيث الطبقة الغالبة في المجتمع هي طبقة العبيد " (١١).

ولعل ما يشير إلي فقدان الشعبية أو المساواة في المسرح هو تقسيم مكان الجمهور إلي ثلاث مستويات مختلفة ومنفصلة تماما عن بعضها البعض ، إضافة إلي تخصيص الصف الرابع عشر (١٤) في مدرج مكان الجماهير لراكبي الخيالة. وهم المنتمون إلي السلطة الحاكمة الرومانية . كما كانت التفرقة في أسعار تذاكر الدخول إلي المسرح هي المظهر الاستمراري لما تركه لنا الرومانيون القدامي في عالم مكان الجمهور فى المسرح .

وبعد ذلك ألا يستحق هذا الجمهور أن يطلق عليه جمهور مسكين ، يرسف في ذوق منحط يعادل انحطاط ما يقدم له من وعروض أتيلانا وعروض الميموس؟ حقيقة أن هذا النوع من العروض الرخيصة كان محل إعجاب الأثرياء ورجال السلطة . لكن هل هؤلاء هم الجماهير الرومانية في إيطاليا أو روما ؟

لعل أهم ما يمكن الكشف به عن المستوي الفكري أو الثقافي لهذه الجماهير، هو ظهور ظاهرة التصفيق المفتعل الذي ولد في العصر الروماني .

جماعات من المأجورين لقاء المال يُحضرهم الممثلون ليصفقوا لهم في أماكن معينة أثناء التمثيل يتفق علي زمنها الممثل والمأجور الدعي للتصفيق . علي مـــاذا تدلـــل هذه الظاهرة السيئة في حياة المسرح الروماني ؟ ألا تدلل علــــي غبــاء جمـــاهير يسوقها مأجور ويستغل سذاجتها أسوأ الاستغلال ؟

*

جماليات العصر الروماني

أولا : الجماليات والحياة المسرحية في الإمبراطورية الرومانية

في طريق الحياة المسرحية ترث إيطاليا في البدايات كثيرا مـــن تـــأثيرات وطرق التمثيل اليوناني والهيلليني علي يد بلاوتوس وتابعيه علي الطريـــق الفنـــي نفسه (كاسيليوس ، ترانتيوس) الذين مثلوا بحق جماليات المسرح الروماني .

تيتـــوس مـــاكيوس بلاوتـــوس Titus Maccius Plautus (حوالـــــي ٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) [١٢] علي عارضة خشبية ارتفاعها ما بين المتر والمتر ونصف المتر يقدم مسرحياته في المعبد أو السيرك أو سوق عامة أو فـــي المقـــابر حـــول العارضة الخشبية وقوفا أما الشعب فيقف في الخلفية وراء العظام من رجال الدولة.

كان المحتسب Aedile هو مخرج هذه العروض ، وهو نفســـه الموظـــف الروماني المكلف بالإشراف علي الأشغال العامة والألعـــاب والشـــرطة وشـــئون التموين . ظهرت كوميديات بلاوتوس بعد ترجماته لبعض المسرحيات اليونانية فـــي بداية حياته وسيطرت بقوة علي الجماهير .

هذا المسرح الروماني الذي قدم لنا شخصيات مسرحية كثيرة ، وهزيلة في أغلب الأحيان متمثلة في الشاب من الطبقة العليا المتيم في حب فتاة جميلة ، الســيدة العاشقة ، سيدة البيت وراعيته أو العقيلة ما ترون Matron ، والشخصية العجـــوز البخيل الشحيح Senex (ومنها اقتبس موليير مؤخـــرا شـــخصية بطلـــه البخيـــل أرباجون)، ثم الخادم الغبي طيب السريرة مرة ، وخشن الطبـــاع غـــير المـــهذب مرة أخري ، ثم الشخصية المخلصة التي تساعد الآخرين لكنها هي نفســـها ســـيئة

الحظ ، والجندي المستأجر المرتزق ، وشخصية الخاطبة المتحدثـــة بــألف لســان ولسان تشتري البنات الجميلات وتعدهن للرجال بالثمن الغالي بطبيعة الحال.

كل هذه النماذج في هذا المسرح تقدم إثراءا لجماليات المسرح . باعتبـــار أن الدرامات التي حملت هذه الشخصيات أحداثها – ومهما كـــانت علـــي مســـتوي متواضعَ – فإنها تكشف عن أيديولوجية فكهة ، قوامها التسلية وقضاء الوقت الرائع البارع . فإذا ما حللنا (البرولوج ، في أغلب أعمال بلاوتوس وجدناه يظهر علـــي نمط البرولوج الهيلليني نفسه . لكن شخصيات برولـــوج بلاوتـــوس تعـــبر عـــن (الحاجة) أو عن (الرفاهية) ، بمعني أنه برولوج يمتلـــئ بالنكتـــة والضحـــك والدعابة والمزاح وفي اقتراب شديد من الروح الشعبية مضمونا و شكلا).

هذه المتطلبات الجديدة في جماليات المســـرح ، وأقصـــد بـــها مضمـــون المسرحيات الرومانية في البساطة والتركيز علي السهل – وأحيانا ما يكون ســـهلا ممتنعا – من الاحتمال ألا تخلو هذه المسرحيات من عمق درامي خاصة في مـــدد متأخرة تبعت . ألا تقدم ما يمكن أن نطلق عليه (المسرحية الشعبية الإيطاليـــة أو فن التمثيل الشعبي ؟) .

بعد موت بلاوتوس عام ١٨٤ ق.م يظـــهر نجـــم الدرامـــي كاســـيليوس Caecilius الذي ما يحل عام ١٧٩ ق.م إلا ويصبح من أعظـــم كتـــاب الكوميديـــا في عصره ، مستفيدا من معلمه بلاوتوس ومـــن نظريـــات مينـــاندروس . كذلـــك كان حـــال التطـــور المســـرحي عنـــد ببليـــوس ترانتيـــوس Publius Terentius (١٩٠ – ١٥٩ ق.م). هذا العصر سقطت فيه بعض الدرامات كمـــا يقـــرر ذلـــك المخرج العجوز أمبيفيـــوس توربيـــو Ambivius Turpio مكتشـــف الدراميـــن كاسيليوس وترانتيوس . كان هذا الجيل هو جيل الأوائل .

ثـــم يتبعـــه جيـــل آخـــر يتمثـــل فـــي الكتـــاب بـــاكوفيوس pacuvius (٢٢٠ – ١٣٠ق.م) ، أكيوست (١٧٠ – ٨٤ ق.م) الأول يشـــتغل علـــي أصـــول الميثولوجيا اليونانية ليعيدها ترتيبا في العصر الروماني عـــن طريـــق المســـرح ،

وبخاصة في التراجيديا مطورا من درامات ومسرح يوريبيديس . والثـــاني يتجـــه إلي الشعر التراجيدي اليوناني ، ليبرز – في عصره الرومـــاني – ثقـــل الدراميـــة بعبقرية عصرية .

ومع كل ما تقدم ، فإننا نقول مهما كانت الخلفيات اليونانية ، والعودة إلـــي المادة لتراث عظيم يظهر في مسرحيات شعبية تجمع الموسيقي والرقـــص . فـــإن (التربة المسرحية الرومانية) ، وقومية الأرض الإيطالية – زمن احتلال الرومـــان لها – لم تكن بمستطيعة الظهور علي المسرح . حقـــا لـــم يتبيـــن العصـــر هـــذه الوظيفة في مهمة المسرح بعد أن اتجهت هذه الكوميديـــات إلـــي الحيـــاة العاديـــة اليومية ، الرخيصة إن صح هذا التعبير ، وحتي ظهور عصر قيـــاصرة الرومـــان وقادتها الكبار وعلي رأسهم يوليوس قيصر Julius Caesar.

ثانيا : ذبول الميموس والبانتومايم .. جماليا

تتغير ما بين القرن الأول ق.م والقـــرن الخـــامس الميـــلادي جماليـــات كثيرة ، كان من نتائجها حدوث تغييرات هامة في الحياة المســـرحية . بمعنـــي أن شكلا من الأشكال يظهر علي خشبة المسرح بفعل ما – أو نتيجة مظهر آخر – إلي شكل ثان ، كان لابـــد وأن تتحـــول معـــه النتـــائج الحســـية والاســـتقبالية لـــدي الجماهير ، لتصيب تغييرا لابد من حدوثه ، بل ووصول إحساس التغير به إحساســـا جديدا ومغايرا عن ذي قبل.

مثال : نعرف تأثير القناع في المسرحيات والعروض اليونانية منذ القرن الخـــامس ق.م . فإذا ما نشأ تقليد مسرحي جديد يختص بتعابير الوجه والقسمات بـــدلا مـــن القناع الذي كان يحجب ويخفي من صور وتعبيرات قسمات الوجه Features زمنـــا طويلا ، حتي منتصف القرن الأول ق.م علي وجه التقريب . ثم إذا ما اهتـــم هـــذا التقليد الجديد بعوامل التأثير في الصور والقسمات ، وبفضل من المسرحى كوينتـــس جالوس روسكيوس Quintus Gallus Roscius بغية تقريب الصورة الحقيقية لوجـــه

الممثل . فإن ذلك يستتبع بالحصيلة جديدا في فنيات وجماليات فن الممثل المسرحي ، لتصبح هذه الصورة قريبة جدا من صورة الممثل المعاصر اليوم . والظاهر أن روسكيوس بصفته مغنيا وراقصا وممثلا كوميديا قد هداه تفكيره إلي ذلك بغية إبراز التعبير التمثيلي صافيا بلا أقنعة أو حجاب حاجز في فن التمثيل .

هذا بينما نري موقفا جماليا آخر يتغير هو الآخر عند الدرامي لوسيوس أنايوس سنكا Lucius Annaeus seneca (٤ ؟ ق.م -٦٥م) ، عندما يكتب درامته التي تدين المذهب الرواقي وتعاليمه الفلسفية .كتب سنكا تراجيدياته في الواقع للقراءة وليس لتصعد تمثيلا علي خشبة المسرح . تجلس الجماهير في العروض لفترات طويلة ومملة دون أن تفعل شيئا ، ودون أن تحمل معها في نهاية العرض شيئا من الجماليات أو الاستحسان أو العبرة . و... تعود هذه الجماهير بخفي حنين كما يقولون أكثر فقرا في الذوق العام وأعظم إفلاسا في الحس ، بل وأعمق وحشية ورعونة بعد أن قضت وقتا طويلا بين الأسود والدببة . ألم تكن كل هذه الأفعال في المسرح والاستعراضات الرياضية إلا تعبيرا سيئا لشعار (تقليد الطبيعة)؟
Omnis Ars Nature Imitatio East?

هذه الجماليات التي ترتبط (بحرية) التعبير للجماهير ، وبظهور الميموس والبانتومايم كشكل من أشكال التعبير في المسرح ، قد أعطي جرعة جمالية جديدة في مواجهة السلطة ، فكرروا من ملاحظاتهم السرية والعلنية. وقد أدت هذه الصور جميعها إلي سجن بعض الممثلين . فكاليجولا يحرق ممثلا لتماديه في الإشارات والتلميحات ، ويجري حرق جسد الممثل في مكان التمثيل نفسه داخل المسرح.

(كاليجولا Caligula ١٢- ٤١ م) ، امبراطور روماني عرف بسياسته الاستبدادية التي أدت إلي اغتياله ، ثم نيرون Nero (٣٧-٦٨ م) ، الامبراطور الروماني صاحب عهد الطغيان والوحشية يحرق روما عام ٦٤ م ليكون أكثر رحمة من سابقيه في التعامل مع المجتهدين في الميموس والبانتومايم ، فينفي الممثل داتوس DATUS كعقاب له علي التعبير بالبانتومايم لحوار ليس فيه ما

يؤذي ، إذ يذكر الحوار " عش سعيدا يا أبي عيشي سعيدة يا أمـــــاه " لكنـــه يتبـــع الحوار بحركات صامتة تشير إلي الشراب والعوم وكان بذلـــك يعنـــى الأب والأم (أب وأم نيرون اللذين قتلتهما الابن الطاغي) .

لقد لاحظنا أن الميموس الروماني قد بدأ بأحجام صغيرة في المســـرحيات الرومانية . ثم ازداد حجمه بعد ذلك فملأ الدراما متناثرا بطول هذه الدرامات مـــن بداياتها إلي نهاياتها ، حتي وصل انتشاره إلي الفرق التمثيلية الجوالة .

هذا التشكيل الصامت ، إضافة إلي الحوار المسرحي ، وبهذه الجرعـــات المتطورة الزائدة علي طول الخط يظل عدة قرون في مسرح الرومان حتي القـــرن الخامس الميلادي عندما قوضت الكنيسة الكاثوليكية سلطة ممثلي الميموس . ومـــا نكاد نصل إلي أواخر القرن الخامس الميلادي إلا وتخبو ثم تنتـــهي كـــل مظـــاهر الميموس والبانتومايم من شكل فن التمثيل وطبعا من علي خشبة المسرح.

وإذاً ، تتحدد العلاقات الجمالية للمسرح علي الصورة التالية :

١-في البدايات الأولي كانت الجماهير المشاهدة للمسرحية تشترك اشتراكا فعليـــا ملموسا (المحاكاة ، تقليد مشاهد ما قبل الصيد ، أثناء الصيد ، بعد الصيـــد) لكن عصر العبودية – كما في العصر الروماني – فإن الجماهير تبتعد عن فـن التمثيل أو المحاكاة ، لتحدث عملية الفصل بينها . وهو ما معنـــاه أن غالبيـــة الشعب – وهم طبقة العبيد – كانت بمعزل تماما عن صفوف الجماهير.

٢-نتيجة طبيعية للتقدم الحضاري ، أصبح البدويون الذين لم يرقوا إلـــي مســـتوي فهم المسرحية أو تحديد مضمونها – وبفعل مـــن عـــامل التطـــور وبحســـاب للديموغرافيا والدراسات الاحصائية للسكان – يمثلون حجما هائلا في مفـــهوم لفظ أو كلمة (الشعب) سواء كانوا في المدن أو القري.

٣-لم يكن بالاستطاعة – بعد ما تقدم من تطور – أن تظل المسرحية علي حالـــها. فأصبح من الصعب قبول عذابات برومثيوس Prometheus أو تقبـــل تعنـــت الآلهة اليونانية مع أنتيجونا ومصيرها .

٤- تغير وظائف كل من الكورس والقناع في الدرامات . فبعد أن كانت هذه العناصر تظهر وكأنها الدرر المسرحية – كذات من ناحية وكنموذج اجتماعي من ناحية أخري – فإنها بعد ذلك قد فقدت معانيها السابق الإشارة إليها في المسرحيات ، حتي اختفت تماما من حياة المسرحيات والدرامات الرومانية .

د- وسط هذا العصر الروماني ، تظهر بيانات في المسرحية عن خصائص الفن المسرحي ، وعن حياة المجتمع ، وعن العلاقات الوثيقة بين فن المسرح والتيارات السياسية (وهو ما كان يظهر في تحرك السلطة وسلوك الضغط الامبراطوري علي الممثلين وممثلي الميموس والبانتومايم) .

الباب الخامس

عصر القرون الوسطى

(المسرح الدينى)



مسرح القرون الوسطي

مسرح القرون الوسطي ، أو كما يطلق عليـه أيضـا مسـرح العصـور المظلمة (مع أن المسرح أداة تنوير) أو عصر الاقطاع بحسب تعبير كتب التاريخ الأوروبي . يحتل هذا المسرح الفترة من القرن الخامس الميلادي وحتـي القـرن الخامس عشر الميلادي . عشرة قرون تُمثل ألف سنة تقريبا غـيرت مـن معـالم المجتمع الأوروبي ، وناسه ، ومسرحه كذلك . ففي عام ٥٢٦ ميلادي وبتأثير مـن الكنيسة في روما تم إغلاق جميع المسارح في كل مناطق إيطاليا بما مس بالدرجـة الأولي الحياة المسرحية والثقافية ، وعطل من ميلاد الأدب الدرامي في كل القـارة الأوروبية ، ودمر دور المباني المسرحية ، وشوه من العبارات والتعبيرات الثقافيـة وقوانين الدراما المكتوبة حتي انمحت تماما في أيام الحياة العادية .

لم تنته الحياة المسرحية ولا الثقافية في يوم واحد بين ليلة وأخري ، لكنـها دخلت يوما بعد يوم في مرحلة الاضمحلال حتي انتهت تماما . وحل محل المسـوح التسمية التي أطلقتها فترة القرون المظلمة وهي (الشيطان) بدل المسرح . ونفـس الحال تقريبا كان مع ميادين الفنون التشكيلية إلا هذه الفنون التي تمجد المسـيحيين والقديسين .

إلا أن مسرحيات الميموس Mimus ظلت منتشرة حتي صدر أمـر كنسـي عـام ١٥٠٨ م بإلغائها هي الأخرى .

ومنذ القرن الثاني عشر الميلادي أستبدل المسرح بفرق الأكروبات والقفـز علـي الحبال والحواة . وظهرت (دراما) الشخص الواحد ثم (درامـات) تقـوم علـي الديالوج بين شخصيتين اثنتين . وظهر مسرح العرائس (قدمت مسرحية بعنـوان " جنة الروائع " ذات مغزي ديني في القرن الثاني عشر في مدينـة استراسـبورج بفرنسا) واستُكتسب لهذا النوع من المسرح كتاب ورجال دين مسـيحي وبـابوات لنشر الروح الدينية المسيحية بدلا من المسرح القديم !!.

وكان مسموحا للأرجواز أن يظهر داخل دور الكنائس حينما جري التمثيل داخل صحن الكنيسة ، بينما يسرح الحواة ورجـــال الأكروبـــات فـــي الشـــوارع والطرقات يقدمون ألعابهم البهلوانية الفارغة من إمتاع العقل . وفـــي زمـــن كـــان التوازن الاجتماعي مفقودا فيه . فبينما عاشت الطبقة التـــي تمثـــل رجـــال الديـــن المسيحي والسادة في القصور والقلاع (جمع قلعة) والحصـــون ، كـــانت أغلـــب الطبقات تفترش الغابات والأدغال والحدائق . ويسجل تـــاريخ المســـرح العـــالمي انطلاق تتارية المسرح المسيحي ، وتتوالي المسرحيات تلو المسرحيات (وهـــي لا تخرج في الواقع كما سبق الذكر عن منولوجات وديالوجات مسرحية دعائية) مثـــل مسرحيات عن الفتيات الثلاث ، بـــامفيلوس Pamphilus ، جليســـيريوم وبيريـــا Gliscerium and birria ، ليديـــا LYDIA ، والوصايـــا الثـــلاث وكلـــها (مسرحيات) مروية لا عصب فيها ولا تمت إلي الفن المسرحي بصلة دراميـــة . لكن فيها أطنان من الطقوس الدينية الكاثوليكية LI TURGICAL .

قُدمت هذه (المسرحيات) في الأعياد الدينية المختلفة ، في عيـــد الميـــلاد المجيد وفي عيد الفصح EASTER . ودارت الموضوعات أو لنقـــل الحـــوارات حول موت السيد المسيح أو بعثه أو دفنه في الجمعـــة الأخـــيرة (اعتـــبرت هـــذه المسرحيات مرحلة متقدمة في أطوار المسرح المسيحي !!) .

خشبة المسرح

استُعملت اللفظة اللاتينية LUDUS والتي كانت تعنـــي (مســـرحية) ، وانتقلت اللفظة إلي اللغات الأوروبية المختلفة وهي في الألمانيـــة SPIEL وفي الفرنسية JEU وفي الانجليزية عُرف التعبـــير MIRACLE PLAY مســـرحية المعجزة أو مسرحيات المعجزات . دارت العروض أولا داخل الكنيسة ، ثم انتقلـــت إلي الساحة التي أمامها في الهواء الطلق (مثل الفرنسيون هذه المسرحيات الدينيـــة الكاثوليكية في أماكن مغلقة) أولا فـــي هوتيـــل CON- FRERIE DE LA

PASSION ومن عام ١٣٩٨ م في هوتيل HOTEL DE LA TRINTIE ، ثم انتقلوا عام ١٥٣٩ م إلي هوتيل DE FLANDRE ، وأخيرا استقروا علي عرض مسرحياتهم فى HOTEL DE BOURGOGNE.

عرف هذا النوع من المسرحيات ثلاث خشبات مسرحية أقيمت في العراء. وكان معني ذلك انتقال التمثيل من داخل الكنيسة إلي الخارج . لكنهم عادوا مرة ثانية إلي داخل الكنيسة في بدايات القرن السادس عشر الميلادي .

١- نوع الخشبة الأولي

خشبة ذات طابع إعجازي طقسي يوحي بسرية الدين ويعكس شيئا من الغموض والصوفية والباطنية من ناحية ، ومعني روحيا غير باد من ناحية أخري .

٢- الخشبة الثانية في الدورين الثاني والثالث ، وهي خشبات متحركة.

٣- الخشبة الثالثة بالتقنية المسرحية .

وضع الألمان والفرنسيون الخشبة الأولي في الميدان الواسع للمدينة ، مع ديكورات مناسبة لموضوعات الدراما الدينية المسيحية .

في بداية العرض المسرحي جري استعراض عام علي الخشبة . اختفي قبله الممثلون كل في مكانه الذي سيكون عليه ساعة بدء المسرحية . مثلت خشبة في المؤخرة (السماء) في الخشبة العليا المرتفعة . بينما مثلت خشبة أدني منها (الأرض) حيث شخصيات الشياطين .

حملت خشبات المسارح الثلاثة النوافذ وأسقف المنازل والشرفات . كانت المناظر إيحائية لترمز إلي المكان عن طريق الرمز SYMBOL فتكفي شجرة واحدة بعدة زهور لترمز إلي جنة عدن . وعلي جانبي خشبة من الخشبات تقع في كل نهاية منها يمنيا ويسارا الجنة ، النار.

صورة عصر القرون الوسطي

يحتاج المسرح إلي الحياة ، فلا مسرح بدون الحياة .

إذن في عصر القرون الوسطي ، كيف كان يمكن قيام مسرح وسط طبقة الاقطاع التي وصف عصرها بعصر الإقطاع PERIOD OF FEUDALISM وبين تعاليم الكنيسة المسيحية القاسية ؟ كانت الجماهير نفسها في انقطاع عن بعضها البعض في بداية هذا العصر . لم يكن الشعب يتقابل مع بعضه البعض إلا في أيام الآحاد داخل الكنيسة ووقت إقامة الشعائر الدينية . حتي انبثقت مؤخرا رويدا رويدا آداب المعبد من الطقوس والتعاليم الدينية حوالي القرن الخامس الميلادي ، حيث كانت تنشد الشعائر الدينية بواسطة بعض الأفراد داخل المعبد .

لكن سرعان ما انتقلت هذه الأعمال الفنية الدينية من داخل المعبد إلي خارجه ، واحتلت الميدان الواسع الفسيح أمام المعبد في القرن الثاني عشر الميلادي. وهو ما يعني لنا من وجهة النظر الجماهيرية ازديادا في الرقعة الجماهيرية دون حاجة ضرورية للدخول إلى المعبد للتعبد أو التدين .

حقيقة أن هذه الدرامات التي كانت تقدم كان يقوم بتأليفها كتابة وأدائها تمثيلا وإخراجها ترتيبا فنيا القساوسة ورجال الدين أنفسهم . وأنها كانت كلها ذات طابع ديني بحت تفصح عنه هذه التقسيمات الدرجية الثلاث التي قسموا علي أساسها خشبة المسرح إلي ثلاثة مستويات هي (الأرض ، الجحيم ، السماء) . الأرض حيث توضح علاقات البشر مع بعضهم البعض ، ثم الجحيم حيث تكفير الإنسان عن سيئاته قبل أن يصعد إلي الدرجة النهائية (السماء) عند الله سبحانه وتعالي .

الا أن الدرامات مع ذلك قد استحوذت علي عدد كبير من جماهير تلك الفترة (يذكر تاريخ المسرح العالمي أن العرض المسرحي الذي جري في مدينة رايمز REIMS وعنوانه " الولع المهووس " قد حضره ستة عشر ألف مشاهد عام ١٤٩٠ م) . لم تولد الجماهير فجأة في مسرح القرون الوسطي ، فقد مر

المسرح بفترات طويلة حتي وصل إلي مرحلة استيعاب كل هذه الجماهير . وكـان ذلك نتيجة عدة أسباب نلخصها فيما يلي :

١-خروج التمثيل من صحن الكنيسة إلي الميدان الفسيح الواسع أمام المعبد .

٢-انتقال التمثيل في المسرحيات الدينية من يد القساوسة ورجـال الديـن داخـل الكنيسة، إلي عدد قليل من رجال الدين المتنورين الذين كانوا يصـرون علـي تشجيع الحركة المسرحية الدينية ، إلي جانب كثير من سكان المدينـة الذيـن تقدموا للاشتراك في العروض المسرحية .

٣-تطور يتجلي في اشتمال المرآة كعنصر نسائي في العروض المسرحية الدينيـة. فقد ثبت صعود إمرأة علي خشبة المسرح في مدينة مـتز METZ الفرنسـية عام ١٤٦٨ م وكان عمرها آنذاك ١٨ عاما. وكان اشتراكها مشـجعا علـي ظهور زميلات لها علي المسرح الفرنسي في الوقت الذي كان مسرح فـيرنزا الإيطالي يعج بالأطفال في مسرحياته الدينية .

فإذا ما تعرضنا لشعبية ، أو مدي الشعبية في مسرح من هذا الاتجاه الديني وجدنا أن فن كتابة المسرحية كان يسير في أربعة اتجاهات درامية محددة .

أ- درامات تتخذ من الإنجيل موضوعات لها (الطقسيات) .

ب- درامات تستند فكرتها علي تاريخ الأبطال القصصيين ، تبرز فيها المعجـزات والأعاجيب.

ج- درامات تعج بالأخلاقيات المجازية . د- درامات الأسرار . لكن لعل ما يهمنا هنا في تلك الفترة المتأخرة من حياة مسرح القرون الوسـطي ، هـو أن الوجـود الإنساني استطاع أن يأخذ طريقه إلي الجماهير عن طريق خشبة المسرح ، وفـي العلانية بعد أن بدأ يزاحم - وفي لطف - الشكل الدرامي الديني البحت الذي كـان سائدا ومسيطرا في بداية حقبة القرون الوسطي ، وبخاصة بعد القرنيـن الخـامس والسادس الميلاديين.

وإننا لنرجع هذا الانتشار الجماهيري في فن كتابة الدراما إلي هذا الاشتراك الفعلي والدنيوي الذي قدمته الجماهير ومواطنون عاديون اقتربوا ، وقربوا معهم الحياة المسرحية إلي الفعل العادي ، وإلي الذوق عند الانسان ، وإلي التفكير الحر غير المتقيد تقيدا مطلقا قاطعا جازما ABSOLUTELY بالعقيدة الدينية المسيحية آنذاك .

كانت نتيجة هذه الجهود الانسانية الخلاقة أن قدم المسرح الديني المسرحيات الدينية جنبا إلي جنب مع المسرحيات الدنيوية ، والتي كانت تقف إلي حد بعيد في مواجهة السيطرة الإقطاعية التي وصمت العصر وطبعته بخاتمها لتعطل انتشارها ومحاولات توسعها في قارة أوروبا ، وعلي الأخص في كل من فرنسا وألمانيا وتيرول TIROL في النمسا ، وإيطاليا وفي الدول الاسكندنافية في الشمال الأوروبي.

وباندحار الامبراطورية الرومانية عام ٤٧٦ م ينزع أودواكر ODOAKER مساعد قائد الجيش الألماني التاج عن رومولوس أوغسطلس ROMULUS AUGUSTULUS وتتحطم التقاليد الدرامية الموروثة أصلا عن الإغريق ناهية بذلك العصور الرائدة للمسرح الكلاسيكي . لم يصل الأمر إلي درجة الصفر . لأن المسرح ظل موجودا . وكيف كان يمكن إلغاؤه أو القضاء عليه ؟ وهو ما نطلق عليه بقاء التراث المسرحي أيا كان مستواه .

تجسد هذا البقاء في الميموس ، وشخصيات مسرحية هي الموسيقي ، والشاعر ، والعبيط مجنون القصر ، والمغني ، ولاعب العرائس والمتجول . وفي الحقيقية أن العلماء والأدباء في القرون الوسطي لم يكونوا أو يتركوا في كتاباتهم صورة صحيحة أو حتي رأيا نافعا حول ماهية وجوهر المسرح الإغريقي ، لجهلهم باللغة اليونانية . ولم تكن هناك أي فروق – في نظرهم – بين نوعي التراجيديا والكوميديا ، إلا أن الأولي تبدأ بالضحك وتنتهي بمأساة ، بينما الثانية (الكوميديا) تبدأ بموضوع جاد لتنتهي بضحكات ونهاية

سعيدة ، وهو ما أراه نظرية بدائية مسطحة وخاطئة بعدت كثيرا وبعيدا عن الأصول الجوهرية لمسرح اليونانيين الاغريق .

في بدايات عصر القرون الوسطي أصبحت الموضوعات الدينية بحتة ، بحكم استئساد الكنيسة في الشئون العامة وشئون الحياة . كما أضحت الشخصيات بابوية وقسيسية (نسبة إلي القساوسة) ، والذين أحيانا كثيرة ما كانوا يشتركون في التمثيل . ثم تطور الأمر في التضييق علي المسرح فخرج من صحن الكنيسة إلي الميدان الكبير في المدينة ، غارقا في مسرحيات الغموض ، ومعتمدا هذه المرة علي هواة التمثيل بعد أن نقص عدد رجال الدين من الممثلين (وكأن المسرح إهانة للدين ووزر لا يغتفر) !! ولو كانت النظرة صائبة - وكان يمكن أن تكون كذلك بالتدليل – فلماذا بدأ إذن القساوسة بهذا الاشتراك الفعلي من جانبهم في الأعمال المسرحية ؟ وهو ما يسجله عليهم وعلي هذه الفترة تاريخ المسرح العالمي .

كان القرن الخامس عشر الميلادى هو العصر الذهبى لمسرحيات الغموض والأسرار وهى مسرحيات قصيرة منفصلة تعرف بحلقات الأسرار MYSTERY CYCLES ، باعتبار امتداد المسرح الدينى فى القارة الأوروبية المظلمة آنذاك ، ولكن باختلاف فى شكل الدرامات التى كانت تجرى على خشبات المسارح الأوروبية (فى فرنسا هناك الهواة باسم جماعة أخوة عيد الآلام CONFRERIE DE LA PASSION التى تكونت فى باريس ١٤٢٠ م . وفى إيطاليا هواة باسم فرقة القديسة أجنيزا AGNESA) .

كان للعرض المسرحى مخرجان . واحد لتدريب الممثلين والمشتركين على الحركة المسرحية . والثانى لفنيات العرض المسرحى . ويلاحظ أنه منذ بداية القرن ١٥ الميلادى نقص عدد شخصيات المسرحية فأصبح أربع أو خمس شخصيات فقط . ولعل انصراف القساوسة عن المسرح هو أحد أسباب هذه الظاهرة التى حملت المؤلفين المسرحيين على تخفيض شخصيات دراماتهم .

ولعل مسرحية " كل إنسان EVERY MAN " * هى إحدى المسرحيات التى يمكن الاستناد عليها فى محاولة العثور على شكل درامى خلال العصور الوسطى . وهى الدراما التى أعاد صياغتها حديثا هوفمان استهول . دراما أخلاقية من آداب القرون المظلمة . ثم مسرحية شعرية فكاهية كتبت عام ١٤٦٤ م . أشخاصها أربعة رجال وشخصية نسائية واحدة . وهى لا تزال حتى يومنا هذا مجهولة المؤلف .. من الأدب الفرنسى .

هل نستطيع وسط عشرة قرون (٥٠٠ – ١٥٠٠ م) العثور على أثر للكلاسيكية أو إشارات إلى المسرح الكلاسيكى وسط مسرحيات قليلة ، وشخصيات دينية ، وموضوعات تتقيد بالسيد المسيح وتتمسك بإظهار السيدة مريم العذراء والكهنة ، وممثلين وممثلات (الرجال أحيانا ما كانوا يؤدون الأدوار النسائية) لا يتجاوز عددهم أصابع اليد الواحدة ، وداخل صحن الكنيسة أو على أبوابها أو فى الميدان الواسع ؟

إذن ، ألم يكن المؤرخون على حق حين نسبوا إلى هذه الفترة تعبير (الإفلاس الثقافى) ؟ أو حين وصف بعضهم التسمية التى اتخذتها بعض المراجع العلمية عنوانا لهذه الفترة حين أطلقوا عليها (العصور المظلمة) ؟ فهل كان يمكن للمسرح الكلاسيكى – بعد أن اصبح بلا حول ولا قوة – أن يخرج من مكان إلى آخر ، ويتبادل القساوسة مع هواة التمثيل أدوار الممثلين فى سهولة وبكل يسر ؟

---

* تمثل مسرحية (كل إنسان) قصة موت الإنسان الثرى وما حوله من مفارقات مجتمعه وأحاسيسهم نحوه ونحو ثروته . كان للمسرحية أثر شعبي . وقد انتقل النص الأدبى . لها إلى إعداد درامى . ومثلت على خشبات مسارح كثيرة وبلغات جية أيضا ظهرت فى إنجلترا باللغة الإنجليزية تحت اسم EVERY MAN. وهى الأساس الدرامى لمسرحية الدرامى الألمانى هانز ساخس HANS SACHS (١٤٩٤ – ١٥٧٦ م) المعنونة (تراجيديا عن هيكاستوس الثرى المتوفى) كتبها عام ١٥٤٩ م EIN TRAGODIE VON DEM STERBENDEN REICHEN MENSCHEN HEKASTUS GENANNT . أخرج النص الأصلى المخرج النمساوى ماكس راينهاردت عام ١٩١٢ فى برلين . ثم أعادها عام ١٩٢٠ عندما افتتح مهرجان المسرح الصيفى بمدينة سالسبورج بالنمسا .

هل كان يمكن لهذا المسرح أن يجد ، أو يلتمس الظروف الملائمة لترقيـــة مساره وتطوير فكره ؟ لا أظن ذلك .

الأنواع الدرامية :

تتأرجح الأنواع الدرامية فترة القرون الوسطى بين الدينية والدنيويـــة . إلا أن أهم الأنواع الدرامية – والتى صعدت على خشبات مسارح القرون الوسطى فى أوروبا وبخاصة فى إيطاليا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا – كانت على النحو التالى :

١ – مسرحيات الطقوس الدينية :

مرحلة الدرامات الطقسية LITURGICAL DRAMA

درامات كتبت باللغة اللاتينية فى شكل مسرحيات قصيرة وحوار محـــدود (الحركة والحوار يكونان جزءا من الطقس أو الصلوات) . انتشـــر هـذا النـــوع الطقسى فى كل مسارح أوروبا منذ بدايات عصر القرون الوسطى . بل وظل ممتدا مستقبلا إلى عدة قرون قرب نهاية العصر باعتبـــاره أحـد ممـــيزات الاحتفـــالات الكنسية (مسرح طقسى = العقيدة الكاثوليكيـــة) . اسـتعانت الدرامـــا الطقســـية بالمرتلين الذين أدوا دور الحواريين فى العقيدة . تمثل داخل الكنيسة . المذبح يشـير إلى القبر . أدى تطور مسرح القرون الوسطى الأول إلى ثلاثة عناصر محددة .

أ- إقامة عدة منصات هى أبنية صغيرة تشير إلى مكـــان الحادثـــة المســـرحية (قبر ، بستان) .

ب- استخدام الحيز المكانى بين المنصات أو الأبنية الصغيرة كمكان للتمثيل .

جـ- اختلاط المتفرجين بالقائمين على تمثيل النص الطقسى .

إلا أن أهم الدرامات الطقسية التى يسجلها تاريخ مسرح القرون الوســـطى كانت قصة عيد الفصح ، ثم قصة الميلاد . تتوســـع مشـــاهد الدرامـــا الطقســـية ، ولضيق المكان داخل الكنيسة ، تخرج الدراما الطقسية إلى أمام الكنيسة لتمثل فـــى الهواء الطلق نهارا فى أغلب الأحيان . تقام منصة للتمثيل .

٢- مرحلة درامات الأسرار MYSTRIES

وهى درامات تنتمى – كما يدل عليه اسمها – إلى بقايا الأصل الدينـــى . نشطت مرحلة درامات الأسرار بحكم المساعدات المالية والفنية التى كانت تقدمـــها المصانع والنقابات للفرق المسرحية ، إذ كان الممثلون أحيانا من الصنـــاع هـــواة التمثيل " ونجد على الأقل من الآثار الباقية فى إحدى مقاطعات فرنسا فـــى القـــرن السادس عشر (الميلادى) ما يعلن أن ممثلى مسرحيات الأسرار مجموعة جاهلـــة من الرجال ، الميكانيكيين والصناع ، لا يميزون الألف من الباء ، لم يتمرنوا ولـــم يحذقوا تمثيل مثل هذه القطع أمام الجمهور . فأصواتهم ضعيفـــة ، ولغتـــهم غـــير صالحة ، ومخارج حروفهم سيئة ، ولا يدركون شيئا من معنى ما يقولون " (١٣).

جاءت خشبة المسرح الطقسى على شكل سلســـلة مـــن المنصـــات قليلـــة الارتفاع ، توضع أمام النظارة فى خط مستقيم أو على شكل نصف دائرة (بحســب إمكانيات المكان) . أما فى العصر المتأخر (القـــرن ١٣ ميـــلادى ومـــا بعـــده) فحددت المنصات الشخصيات التى تعتليها ، بحسب رتبـــهم ومكانتـــهم الدينيـــة أو الدنيوية . كانت المستويات الثلاثة .. الأرض والجنة أو الجحيم ثم الســـماء عـــامل إبهار للمشاهدين ، إذ كان تأثيرها كالسحر الساحر فى النفوس . خاصـــة وأن هـــذا النوع من درامات الأسرار يروى القصص الإنجيلية كاملة من بداية الخلق وحتـــى يوم الحساب . وعلى هذه الصورة ظهرت درامات الأسرار مثل دراما تاريخيـــة ، لكن فى شكل حلقات .

٣- درامات المعجزات والأعاجيب . MIRACLE PLAYS

وهى مسرحية تمثل مشاهد من حياة قديس ذى معجزات . بدأت درامـــات المعجزات فى الظهور فى وقت متأخر من عصر القرون الوســـطى (القـــرن ١٣ ميلادى) ومن المؤسف أن التاريخ المسرحى لم يحتفظ بالكثير مـــن هـــذا النـــوع الدرامى الذى – من الظن – أنه مد الكتاب بالفرص الجيدة لاستغلال هـــذه المـــادة الجديدة (المعجزة) والتى تمثل جانبا حيويا من الدين المسيحى وتاريخه . ثـــم إن

ابراز المعجزات على المسرح كان يقتضى فنيات إخراجية خاصـــة تتيـــح فـــرص التجديد فى الرؤية وفى التنفيذ الفنى على المسرح بما يدهش النظارة المشاهدين .

٤ – المسرحيات الأخلاقية المجازية MORALITIES

أهم مسرحيات القرون الوسطى القريبة إلى الشـــكل الدنيـــوى . لمـــاذا ؟ المسرحية الأخلاقية تتناول قصة أو موضوعا من الحياة . عادة ما يكـــون البطـــل شخصية من الجنس البشرى (أى ليس رجـــل ديـــن أو قســـيس) . صحيـــح أن المضمون الدرامى لهذا النوع من مسرحيات القرون الوسطى يتعـــرض – خـــلال ثناياه – لثوابت دينية كالفضيلة والرذيلة ، والحق والباطل ، لكن الإنسان عادة هـــو الذى يحمل هذه العناصر أو تلك طوال الأحداث المسرحية ، فيسقط فى الرذيلـــة أو لا يسقط متجنبا إياها ونتائجها . وبذلك يحمل البطل تجسيدا للمعـــــانى المجـــردة . فتحت مسرحيات الأخلاق هذه الطريق أمام كتاب الدراما لعرض أخلاقيات الوثنيـــة واليهودية والمسيحية من زواية جديدة مبتكرة فى فن كتابـــة المســـرحية ، تتنـــاول مشاهد من الحياة العامة وليس من الإنجيل .

هذا الاتجاه إلى حياة البشر قابله تقبل غـــير محـــدود مـــن جمـــاهير لـــم تتعود – منذ وقت طويل يقدر بالقرون – على مثل هذا النوع من الدرامات .

جاء التنفيذ والإخراج على صورة مبسطة وغير مركبة كما هو فى بقيـــة نوعيات درامات القرون الوسطى . فأغلب الدرامات الأخلاقية كانت تمثـــل علـــى منصة واحدة ، الأمر الذى سهل على الفرق المسرحية – خاصة فرق الـــهواة – أن تتعامل فى جرأة وسهولة مع الدرامات الأخلاقية . " كانت المسرحية الأخلاقية هـــى الحلقة الصحيحة بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الحديث " (١٤).

الإنترلود INTERLUDE

ومعنى اللفظة – حسبما يشير قاموس المورد – ص ٤٧٥ " فصل إضافى يتخلل فصولا مسرحية ، فترة فاصلة ، لحن إضافى يعزف بين أجزاء مســـرحية أو

قداس أو قطعة موسيقية " . وتفسير القاموس الأول (فصل إضافى يتخلل فصـــو لا مسرحية) ينطبق على ما نحن بصدده فى هذه الفقرة . فالانترلود هى فاصل هزلى ساد فى أواخر عصر القرون الوسطى بل وامتد إلى بدايات عصر النهضـــة بعــد ذلك. أهم مواصفات هذه الانترلود التى كانت تدخل قاطعة التسلســـل الدرامـــى أو سلسلة القصص أو المشاهد الأخلاقية هو انتماؤها إلى الشكل الحياتى الدنيوى ، ولم تكن تعنى كثيرا بالأخلاقيات التى تدخل قاطعة فيها . وهى فاصلة مسرحية قصــيرة هزلية الروح وضُعت للتسلية ليس إلا . ومن هنا تتضح بساطتها وسذاجتها إن صح التعبير . لعلها كانت بمثابة الاستراحة المهدئة للجمـــاهير مـــن ورع الأخلاقيـــات ودراماتها .

الإطار المسرحى :

الممثلون :

قام بالأدوار التمثيلية فى البداية كبار رجال الدين المسيحى الكـــاثوليكى . البابوات ، القساوسة ، طلاب مدارس اللاهوت ، ثم شاركهم بعض المواطنين مـــن نفس المدينة . لكن الأدوار الرئيسية كانت من نصيب رجال الدين . ويسجل تـــاريخ المسرح العالمى صعود أول فتاة عام ١٤٦٨ م فى منولوج مسرحى عن القديســـة كاتالين CATALIN، كان عمرها ١٨ عاما . وبعدها انتشرت ظـــاهرة صعــود العنصر النسائى فى فرنسا بدءا من القرن السادس عشر الميلادى ، أســـوة بالفتـــاة التى صعدت للمرة الأولى فى مدينة متز METZ بفرنسا .

(يشير المؤرخ كايلو CAILLEAU إلى أن المخرج آنذاك قد توســـعت سلطاته ، إذ شوهد مرة وهو يمسك بعصا قيادة – كقائد الأوركسترا الموســـيقى – فى يده ، ومرة ثانية وهو يمسك بنسخة الإخراج للمسرحية) . أعلنت بعض البـــلاد الأوروبية أسماء شعراء ومؤلفى المسرحيات (مثل فرنسا) ، بينما جهل الجمـــهور هذه الأسماء فى بلاد أخرى نتيجة عدم الإعلان عنها .

العروض المسرحية :

فى مرحلة القرون الوسطى الأخيرة قُدمت مسلسلات من العروض الدينيـة إثر بعضها البعض . يبدأ العرض عادة فى الصباح الباكر . وعند الظـهر تكـون استراحة للغداء ، يُستأنف التمثيل بعدها حتى الساعة السادسـة مسـاء . جمـهور العروض هو كل سكان المدينة سواء كانوا نظارة أو ممثلين ، وكذلك سكان القـرى والضواحى المجاورة .. وهؤلاء القادمون من الضواحى والقرى كانوا يدفعون ثمـن تذكرة مشاهدة العرض عند بوابة المدينة .

تحملت مسئولية العروض والنظام فيها بلدية المدينة ، إلى جانب مساعدات وهبات مالية للصرف منها على المسرحيات من رجال الدين والأغنياء .

الأزياء :

تسجل كتب التاريخ الكثير من المعلومات حول الملابس والأزيـاء . كمـا توضح المصورات الموضات المستعملة آنذاك . لم تتقيد الأزياء المسـرحية بدقـة بتاريخية الملابس أو العصر ، بقدر ما كان الاعتناء بالتزيين والحلية فـى الـرداء (ملابس ماريا ماجدولينا على سبيل المثال) . وجاء تصميـم الملابـس مناسـبا لحركة وتحرك الأدوار والشخصيات ، خاصة فى أدوار الشياطين لقفزاتـهم وفـق طبيعة الأدوار .

الموسيقى :

كان للموسيقى المصاحبة للعرض المسرحى دور هام . وكذلك كان الغنـاء الدينى . وتبادل الحوار والغناء مواقفهما فى تأثير رائع . جلست فرقـة الموسـيقى فوق مرتفع عال أو احتلت مكانها أحيانا خلف الكواليس على الجـانبين . أطلقـت الموسيقى المصاحبة علامة موسيقية خاصة (شرطة موسيقية) عند بداية العـرض لتنبيه المتفرجين إلى بدء التمثيل .

خصائص مسرحيات الطور الأول :

لعل أهم خصائص مسرحيات القرون الوسطى ذات الطابع والملامح الدينية تكمن فى النقاط التالية :

١- أهم شخصيات مسرحيات عيد الفصح كانت شخصية MERCATOR–MEDICUS .. الطبيب الجوال ، التاجر .

٢- دخلت الملحمة فى تكوين الشخصية المسرحية EPIC ، فقرب ذلك من خصائص الدراما الجيدة .

٣- لم تكن هناك وحدة UNIT بين الزمان والمكان والموضوع ، كما كان الحال فى الوحدات الثلاث عند المسرح الإغريقى . فالمكان كان أى مكان فى العالم أو الوجود .. السماء ، الأرض ، النار ، الجحيم .

٤- أدت الخصائص السابقة مجتمعة إلى عرض متلون ، منوع ، وساعدت الموسيقى المصاحبة على ذلك ، وكذلك بعض الحوار المأخوذ أحيانا عن الكتاب المقدس ، والتى كانت قصصها تمس أحوال القديسين والأبطال والمواقف الدينية المسيحية فى ذلك العصر .

٥- حوت المسرحيات جانبا أخلاقيا تعليميا ، كجانب مجازى استعارى . وهو ما ولد التأثير الدينى لدى الجماهير (دراما كل واحد EVERYMAN) دليل عذى ذلك .

الطور الثانى :

يحتل الطور الثانى فى مسرح القرون الوسطى الفترة ما بين القرنين ١٢ ، ١٣ ميلادى . حين بدأت نهضة التطور فى المدن الأوروبية ، وقويت حركة الثقافة، ودخلت العلوم إلى الحياة وتأكدت – إلى حد ما – قوة المواطنين ، وانتشر التعليم فى المدارس العامة ، وعاد الارتباط أقوى وأكثر تضامنا مع الأصول الريفية والعادات . وظهر ذلك فى مسرحيات عديدة اتسمت بالشعبية . (مسرحية

الكاتب آدم دى لاهال ADAM DE LA HALLE المعنونة روبين وماريون ROBIN AND MARION مثال على ما نقول) .

كما ظهر نوعان جديدان من المسرحيات هما الفارس FARCE ، السوتى SOTTIE (لم يستطع الباحثون الفصل بينهما دراميا) ، حوتا شخصيات كالمهرج والمجنون والأصلع . كانت مسرحيات الفارس أقرب إلى الجماهير (مسرحية الفتى والأعمى نموذج بارز ، والتى عرضت ما بين سنوات ١٢٦٦ ، ١٢٨٢ م) .

ثم جاء نوع آخر عُرف باسم (مسرحيات النقد الاجتماعى الساتيرى) كان أكثر انفتاحا على الحياة والمجتمع ومعالجة شئون الناس وحياتهم فى نقد مفتوح ومباشر .

إلا أن أهم **خصائص هذه المرحلة** تكمن فى الآتى :

١- من زاوية النظر المسرحية ، فإن تاريخ المسرح العالمى ، يسجل على المسرح فى عصر القرون الوسطى (أو العصر الإقطاعى) غرابته الخاصة . فهو ينكر الماضى الدرامى ، بينما يسير فى فلكه وتراثه فى الوقت نفسه .
٢- أدت هذه المتناقضات إلى حركة مسرحية كانت تتحرك وتتفاعل على الدوام وبلا توقف . تتغير حياة المسرح وتتطور .
٣- لعل أهم ظاهرة مسرحية فى العصر هو ظهور طبقات اجتماعية مختلفة التكوين والثقافة والتعليم فى المجتمع الأوروبى عامة ، ترتبط بالمسرح وبنماذج الشخصيات فيه .
٤- كان لتطور حركة الإقطاع وقوتها الفضل فى تقوية فكرة المسرح ، وبكل أنواع الدراسات التى سبق الإشارة إليها .
٥- أعطى العصر فرصة لظهور أنواع عديدة من خشبات المسارح المختلفة شكلا وحجما (خشبة المسرح المتزامن الجارى فى وقت واحد

(SIMULTANEOUS) . الأمر الذى ولد إحساسا جماليا للمســرح ، ليس فقط من الناحية الدينية أو الأدبية أو الأخلاقية أو التعليميــة التربويــة . لكـن أيضا – وهو الأهم – من الناحية الفنيــة التياترالية ، والجمالية ، بفضل تأثيرهما على الجماهير .

لذلك – ورغم إغلاق المسارح بداية ، واستئثار المسرحيات بالطابع الدينى المسيحى الذى كان مسيطرا على كل العصر – والمسرح من بينها – إلا أن التغيير الذى أحدثه المسرح يمثل تطورا فنيا دون شك . إذ أصبحت ساحته تضم الدرامات الدينية ، الفارس الانتقادى ، الميموس ، الدرامات الاجتماعية للمواطنين .

مستخلصات :

١- الممثلون :

فى البداية كان الممثلون من رجال الدين ، القساوسة ، طــلاب المــدارس الدينية المسيحية . بعد ذلك اشترك العامة من الناس فى التمثيل .

٢- كان القس أو مدرس اللاهوت هو المسئول – فى كل الأحوال – عن إخــراج العرض المسرحى . وفى القرون الوسطى الإنجليزية كـــان المخــرج أحــد أعضاء نقابة الصناع وأصحاب الحرف LIVERY COMPANY .

٣- نادرا ما كانت المرأة تصعد على المسرح .

٤- لعب المخرج دورا هاما فى مسرحيات القرون الوسطى .

٥- أغلب الممثلين عملوا بالمجان دون مقابل . أحيانا ما كان يصرف لـــهم مبلــغ رمزى كمصاريف نثرية .

٦- فى عصر القرون الوسطى المتأخر اشترك سكان المدن والريف بالتمثيل فـــى العروض المسرحية وكمشاهدين متفرجين .

٧- تحملت البلديات تكاليف العروض المسرحية . وســاهمت الكنــائس ورجــال الدين وأرستقراطيو الحى فى تكاليف إعداد الملابس وقطع الإكسسوار .

٨- لعبت الموسيقى دورا هاما فى العروض المسرحية . فى المسرحيات الطقسية كان حجم الغناء والتراتيل كبيرا فى البداية ، بعدها ملأ هذا الحجم الزمنى الغناء والكلمة الحوارية . عادة ما صحبت الموسيقى الحوار المسرحى . اتخذ الأوركسترا مكانا له على منصة خاصة به نُصبت خلف الكواليس .

٩- أُشير إلى بداية العرض المسرحى بالموسيقى وبأغنية تنبه إلى الصمت والاستعداد لاستقبال المسرحية .

١٠- استعملت خشبة المسرح الماكينات والرافعات (فى مسرحية آلام المسيح يطير الممثلون من السماء) ، الشيطان يقود تنينا فى الهواء ، زلزال على خشبة المسرح ، كسوف للشمس ، إلى غير ذلك من خدع ساحرة تدار كلها وتنفذ بالماكينات . موسى يأتى بالماء من الحجر ، طوفان ومطر غامر يلف كل خشبة المسرح وسط انبهار الجماهير .

١١- استهوت الخدع المسرحية المسرح الإيطالى بصفة خاصة (مسارح فيرنزا FIRENZA) .

١٢- النار فى جهنم وبجانبها روائح كريهة تصل إلى أنوف الجماهير فى الصالة .

١٣- الملائكة تصعد إلى السماء ، وتنزل إلى الأرض سابحات فى الهواء .

١٤- فى حفلات النهار لم يحتج مسرح القرون الوسطى إلى إضاءة أو إنارة . كان يعمل على ضوء النهار . وفى عروض المساء خارج الكنيسة استعملت المشاعل للإنارة فقط وليست للإضاءة بطبيعة الحال .

جماليات العصور الوسطى :

تنحدر الإمبراطورية الرومانية فى القرن الرابع الميلادى تاركة قواعد خاصة بالمسرحية فى العصر الرومانى ، ومحطمة أساسات المسرح الإغريقى العظيم وكلاسيكيته ، ومخلفة فى مجال الفن التمثيلى والصامت كل شخصيات

التسلية والترفيه فى فن التعبير . فنعثر على مضحك القصر ، والمهرج ، والمغنى، والدجال المشعوذ وغيرهم من النماذج .

تحتل المدة ما بين القرنين الخامس والخامس عشر الميلاديين مساحة القرون الوسطى زمنيا . ويظهر عصب الكنيسة فى الآداب والعلوم والفنون ، فيؤخر بعمد وبغير عمد من حياة التطور المسرحى داخل المراحل الثلاث لحقبة القرون الوسطى . ونقصد بالمراحل الثلاث .

١- المرحلة الأولى :

ما بين عام ٢٧ ق. م ، وعام ١١٧ ميلادية حيث انصب جهد الفنون فى هذه المرحلة على التقنيات لتحقيق (العظمة) .

٢-المرحلة الثانية :

مرحلة المسيحية وانتشارها . وقد أستخدمت فيها موضوعات ذات أغراض أيديولوجية خلعت (مناخا) مسيحيا على صورة الفن . وعلى الثقافة الدينية برمتها. وحيث المسرح فى الهواء الطلق يعمل على ثلاث خشبات مسرحية فى وقت واحد . خشبة الغموض والأسرار ، والخشبة دائرية الشكل ، والخشبة المتحركة ، وذلك تحقيقا للمفهوم الكونى الجديد عندهم ، والذى قسم العالم إلى مناطق ثلاث هى: السماء ، الجحيم ، العالم الأرضى .

٣-المرحلة الثالثة :

مرحلة الفن القوطى GOTHIC – ART . وهو تيار فى فن العمارة نشأ فى شمال فرنسا ، ثم انتشر فى أوروبا الغربية من منتصف القرن الثانى عشر الميلادى إلى أوائل القرن السادس عشر الميلادى . وحيث احتلت الكاتدرائية مكانة عالية سامية .

مثال : تضم كاتدرائية شارتر بمدينة باريس فى فرنسا مجموعات لرسوم ونقوش على النحو التالى :

أ- مشاهد لاهوتية وتاريخية وعقائدية .

ب- ١٢ ملاكا .

جـ- ٢٤ عجوزا من شيوخ رؤيا يوحنا عن نهاية العالم .

د- ١٨ ملكا من ملوك يهوذا .

هـ- الفنون الحرة السبعة .

و- الفضائل الإثنا عشر .

ز- الخطايا الإثنا عشر .

ح- ٣٨ مشهدا من حياة السيد المسيح .

ط- شهور السنة الإثنا عشر .

وقد بنيت كنيسة شارتر بدءا من عام ١١٩٤ وانتهى البناء فيها عام ١٢٦٠ م (٦٦ عاما) .

مع أن سيطرة الشعور الدينى كانت فى المقدمة بالنسبة للتفكير الجمالى لهذه المرحلة ، إلا أنه من الملاحظ أن الشعور الجمالى قد فرض نفسه كصفة أكيدة من صفات التكوين والبناء . بمعنى أن الجمالية كانت جمالية عقلانية ، وفى اعتبار للمسرح الدينى والكاتدرائية اللذين مثلا نوعا من أنواع المعارف الموسوعية آنذاك.

احتكر البابوات ورجال الكنيسة الثقافة الروحية ، وحولوها إلى تعاليم دينية. وهو ما أغلق على العقل والفكر معا التقدير الجمالى والدرجات الجمالية للعلوم والفنون . وطبيعى بأنه لا يمكن استبعاد أو إبعاد آثار الفلسفة على الآداب والفنون بصفة خاصة . كل ما استفادته الإسطاطيقا من هذا الموقف الكنسى المتعنت ، هو ظهور فنون مسيحية ودينية مهدت فقط لميلاد عصر النهضة فيما بعد .

مثال : يذكر تارتوليانوس TERTULLIANUS فى كتابه عـن عبـادة الأوثان " كل شكل فنى يعـبر عـن لحظـة أو فكـرة دينيـة " . [٥١] . وعبـادة تارتوليانوس تؤكد – ما فى ذلك شك – قـوة العقيـدة المسـيحية فـى الأعمـال الفنية ، ولما كان الإنسان المسيحى وفق منظور هذه العقيدة يجب أن يكون نموذجـا يتبع حلم واعتدال السيد المسيح ، والإحساس أو التعبـير عـن السـلام والـهدوء الداخلين عنده فى النفس البشرية الصافية . ولما كان المسرح يزخر بالصراعـات والانفعالات والعقدة والحل والارتفاع والهبوط . فإنه من المحال أن تشجع الديانـة المسيحية مسرحا على هذا النمـط مـن القـوة أو الانفعـالات .. إلا فـى حالـة واحدة ، وهى حالة انتماء المسرح أو المسرحية إلى التعاليم المسيحية الدينية .

على ذلك جاء الحظر والتحريم بالنسبة للفنون لنوعين معينين من النشـاط الفنى . النوع الأول حظر على الفنون الترفيهية وفنون التسـلية التـى أتـت بـها الهيللينستية المتأخرة . والتى استهدفت اللذة فى الفن والاتجاه به ناحية الرفاهيـة . والنوع الثانى تحريم على الفنون الشعبية التى تروج لفن الميموس .

وفى اختصار شديد ، إن سيطرة الشعور الدينى لم يكن له من هـم أكـثر من أن يصور مناخا عاما من المشاعر والأحاسيس الجياشة التى يثيرها حب خـلاق من جل تعبير أجمل قدر المستطاع .

الباب السادس

عصر النهضة ..

والإنسانية الإيطالية



المسرح فى عصر النهضة الأوروبى
خلال القرنين ١٥ ، ١٦ الميلاديين

المسرح الإيطالى

مدخل إلى العصر .

ما من شك أن هناك فروقا شاسعة جدا بين عصر القرون الوسطى المظلمة وعصر النهضة فى أوروبا . لكن ذلك لا يعنى أن التكوين الثقافى فى القرون الوسطى كان راديكاليا متطرفا RADICAL. فقد تفتحت المواطنة فى إيطاليا .

واندلعت من هناك عناصر النهضة فى المسرح الأوروبى بدءا من منتصف القرن الخامس عشر الثانى . بقيت مسرحيات القرون الوسطى ونوعيات دراماته على حالها . ثم دخلت مرحلة الدرامات الإنسانية الكلاسيكية . حتى إذا ما هل القرن السادس عشر الميلادى بصباحه تأكد شكل الدرامات الشعبية للمواطنين من كل الطبقات (كما الحال فى عصر القرون الوسطى) .

اختلف المسرح الإيطالى عن كل مسارح أوروبا فى سرعة إيقاعه ناحية التطور والنهضة الجديدة التى اجتاحت القارة الأوروبية . إذ لم يكن مسرحا محليا أو قوميا أو وطنيا بقدر ما كان مسرحا أوروبيا . وهو ما تقدره كل المؤرخات الأوروبية مؤخرا فى القرن ١٨ ميلادى ، بفضل ما قدمه هذا المسرح من نظام الفصول فى المسرحيات ، تيار كوميديا الفن (الكوميديا دى لارتى COMMEDIA D'ELLARTE) . إن أهم ما قدمه هذا القصور فى قومية الفن الإيطالى فى المسرح ، أنه عكس عالميا على الدراميين فى الخارج (شيكسبير فى إنجلترا ، موليير فى فرنسا) وغيرهما الكثير .

وسرعان ما ظهر المسرح الإيطالى بدراما تورجيا [1] لامعة وتقدم لأول مرة فى تاريخ المعمار المسرحى .

لم تكن النهضة تعنى إعادة إحياء القديم فقط أو تجديده أو تقليده فى صورة جديدة ، لكنها كانت تربط المسرح بالتطور الاجتماعى الذى نشأ عن انبثاق النهضة وإقامة علاقات اجتماعية جديدة بين البشر تعاملا وسلوكا وتصرفات . وكانت مدينة فينيسيا (البندقية) التى اختارها شيكسبير عنوانا لفكاهته (تاجر البندقية) مركز الحضارة المسرحية هناك .

درامات من نوع آخر.

١-بصرف النظر عن (كوميديا الفن) أو تيارات درامية أخرى ، فقد ولدت مسرحيات الرعاة أو المسرحيات الرعوية كما يطلق عليها PASTORAL PLAY (قصة أورفيوس كانت أولى مسرحيات هذا النوع) . ويعتبر الإيطالى توركواتو تاسو TORQUATTO TASSO (١٥٤٤ – ١٥٩٥ م) واحد من المطورين لهذا النوع . إلى جانب زملائه جيامباتستا جيوريني GIAMBATTISTA GUARINI (١٥٣٣ – ١٦١٢ م) .

٢-وفيما يختص بنوع التراجيديا فلم يكن لدى الإيطاليين تراجيديات بالمعنى المعروف للفظة تراجيديا . إلا أن التقدم قد أتى مؤخرا بكتاب لها (جيان جيورجو تريسينو GIAN GIORGIO TRISSINO) (١٤٧٨– ١٥٥٠م) ودراماته (أقسام الشعر) .

---

[1] يرجع د. محمد صديق فى كتابه (مقدمة فى الفنون المسرحية) ، دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ، ١٩٩٢ ص ١٣٥ إلى أن الكلمة تعنى صانع الدراما فلفظ تورج الملحق بلفظة دراما هى ضمير القائم على صنع الدراما فى الألمانية . إلا أننا بروح المعنى نترجم كلمة الدراما – تورج إلى علم فلسفة الدراما .. أى صنعها . لكن دون الارتباط بحرفية المعنى للكلمة .

٣-نشأت الدرامات الرعوية نشأة طبيعية من الأرض . مستندة على العقل ، استنادا إلى نظرية تقول بأن الطبيعة الأساسية للحقيقة كامنة فى الوعى والعقل. وكانت كوميديات (أوردينا) ERUDITA خير دليل على دخول الكوميديا إلى عالم الأدب والفكر ، بدلا من كوميديا المهرج فى عصر القرون الوسطى السابق .

مسرح جديد ، وخشبة مسرح جديدة .

اقتضت الدرامات الإيطالية بنوعياتها العديدة نوعا جديدا من التصميم لخشبة المسرح . وقد أكدت هذه الحاجة البيئة والأحوال ، وظروف المسرح نفسه آنذاك . كأن يكون مكان الممثلين واحدا ومحددا يقدمون فيه الفكر مكثفا غير مبعثر. وقد ساعد فصل الصالة عن الخشبة على تحقيق الغاية المثلى من الثقافة المسرحية . وأن تبقى الجماهير ثابتة فى أماكنها طوال العرض المسرحى ، دون أن تجرى أو تلهث وراء العرض على خشبات مسرحية فرعية (كما كان الحال فى القرون الوسطى) . الجمهور فى الصالة مسمرا أمام خشبة مسرح واحدة ثابتة. وقد كانت النتيجة لهذا التحديد للرؤية المسرحية وإيجاد العلاقة القوية بين الممثل والمشاهد أن استقبل الأخير فقرات المسرحية ، واستوعب أحداث الدراما وتطوراتها على شكل ذرات كحبات أو قطع الموزايكو (المنمنمات) محتفظا بها - أثناء العرض - فى الذاكرة واللاشعور ، بل ومنفعلا ، ، ومتأثرا من جراء تكاثف الاستمرارية الفنية . وهو ما ولد عنده شعورا بالنقد الفنى وإعلاء لحاسته الجمالية فى نفس الوقت . وهكذا كان التأثير الأكبر لخشبة المسرح الجديدة .. إذ أصبحت أكثر واقعية ، وأقوى طبيعية ، وهو ما ساعد - وفى سرعة بالغة - على انتشار هذا الشكل لخشبة المسرح فى كل المسارح الأوروبية ، كشكل يضم بين دفتيه مضامين درامية . وكل منهما (الشكل والمضمون) عصريان . وما يطلق عليه مؤرخو المسرح (خشبة المسرح الإنسانية) .

ساعد عدد غير قليل من الفنانين التشكيليين على تأكيد هذه الروح الجديدة في تصميماتهم للديكور والمناظر المسرحية الملائمة لروح عصر النهضة (جيرولامو جنجا GIROLAMO GENGA ، بالدازار بيروزى BALDASSARE PERUZZI ، بالدازار كاستيجليونى BALDASSARE CASTIGLIONE . ثم أعظمهم على الإطلاق المهندس المعمارى الإيطالى سبستيانو سرليو (١٤٧٥ – ١٥٥٤ م) SEBASTIANO SERLIO صاحب كتاب (فن العمارة) ARCHITECTURE الذى أصدره عام ١٥٤٥ م . وسرعان ما ترجم إلى عدة لغات أخرى فى دول أوروبا .

وفى عام ١٥٤١ م يصل سرليو إلى الخدمة المعمارية فى قصر الملك الفرنسى فرانس الأول I. RERENC . فصمم مسرحا فتحته ١٧ مترا ، ٢,٥ متر بين مقدمة الخشبة وخسبة المسرح ذاتها ، بعمق للمؤخرة قدره ٦ مترات . وبخلفية مقفلة خلفها متر ونصف لسير حركة الممثلين خلف ستار المؤخرة لانتقالهم من كالوس إلى كالوس آخر . خصص مصدران للإضاءة فى المسرح . إضاءة للديكورات من الداخل ملونة ومخصصة للأحداث . وإضاءة ثانية عليا للمسارب والمداخل من وإلى خشبة المسرح .

أظهرت خشبة المسرح فى التراجيديات مبان ، قصور ، بما يدل على أرستقراطية الطبقة والشخصيات التى سكنها . وقد قدم سرليو حلولا رائعة لتغير الديكور أو تثبيته على خشبة المسرح . ثم أفاض من فنه فى تلوين المناظر والديكورات (بلاستيكيا) مستعملا الإيهام – وبمواد من الكرتون – للإيحاء (كلاسيكيا) بتمثال أو برج أو مرتفع شاهق .

ونفس الجهد كان مكررا فى الكوميديات سواء فيما يخص المناظر أو الإضاءة على المسرح . بفارق واحد هو تواضع المنازل والطرقات المؤدية إليها (حال المواطنين العاديين) .

أما درامات الرعويين ، أو الساتيريات فأوحت المناظر فى هذين النوعين إلى هضبات ، صخور ، غابات وينابيع ماء . وفى استعمال جيد للاكسسوار (الورود والزهور من الحرير صناعيا بدل الطبيعى) .

بين القرون الوسطى وعصر النهضة الإيطالى .

إن سرعة الدفع الإيطالى ناحية إعداد المواطنة قد بدأ مبكرا بأفكار مبتكرة سياسيا واجتماعيا ودينيا وفنيا ، وفى تطلع إلى الأمام . وما من شك أن عصر القرون الوسطى – رغم كل ما به – كان شرارة الانطلاق ناحية عصر النهضة بفلسفاته الجديدة التى أخرجت مولودا يحمل معالم جديدة الشكل والمضمون والتأثير ، حتى وإن كان لها شبيه فى عصر القرون الوسطى .

بدأ عصر النهضة الإيطالى ينشر أيديولوجياته بدءا من النصف الثانى من القرن ١٥ الميلادى . فبعد بقايا ما استقر من درامات القرون الوسطى ، برزت الدراما الإنسانية فى مسارح البلاط . لم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل انبثقت الكوميديا دى لارتى (كوميديا الفن) COMMEDIA DELL'ARTE على الأرض الإيطالية ثم منها انتشارا سريعا إلى مسارح أوروبا لتعيش فى دورها المسرحية ما يزيد على القرنين من السنين . لعل تعجيل إيطاليا بالنهضة المسرحية فى بدايات عصر النهضة يعود إلى رعاية الأمراء وحكام الولايات (لم تكن إيطاليا قد توحدت بعد) وتسابق هؤلاء وهؤلاء فى اجتذاب الكتاب والأدباء والرسامين والمصورين والفلاسفة إلى قصورهم . طبعا إلى جانب رعاية دينية رسمية من

بابا روما وكبار الأساقفة ورجال الدين المسيحى (آل ميديتشى فى فلورنسا ، آل إست فى فيرارا) .

تغيرات وتغييرات .

لابد لنا فى البدايا من حصر التغيرات ومن ثم التغييرات التى حدثت فى إيطاليا – وفى مسرحا بالذات – نظرا لما كان لهذه وتلك من أصداء عالمية فى دول أوروبية أخرى .

أولا – فى بداية عصر النهضة تولد تيار عالمى للبحث فى الدراما الدينية وأسباب سيطرتها على المسارح الأوروبية ، ودعا التيار – الإنسانى – إلى بديل مسرحى يغفل عين الجماهير عن هذا النوع من الدرامات الدينية . وكان البديل فى البداية مشاهد مسرحية رعوية (تمهيدا لمسرحيات الرعاة مستقبلا) . مشاهد يتاح لها الظهور الدرامى على المسرح ، وتلوينها بكل ما يضمن لها النجاح والانتشار ، ودعمها بشخصيات إنسانية عالمية فى كل بلد أوروبى كشخصيات التاجر ، العالم ، المرابى ، الراعى . وتضمينها مشاهد فكاهية . وحتى تتم التجربة الإنسانية بنجاح ، فلم يكن هناك مانع من هذه المشاهد وسط الدرامات الدينية فى البداية ، حتى استقر الأمر أخيرا على ظهور الدرامات الرعوية بمفردها بعيدا عن الدرامات الدينية .. بقايا العصور الوسطى .

ثانيا – ليس بالاستطاعة إنكار مستوى التقنية المسرحية العالمية فى عروض القرون الوسطى بما كان يقدم إبهارا يشبه السحر للمتفرجين . وهو ما نظر إليه عصر النهضة بعين الاعتبار . فجاء تركيز الإيطاليين على الرؤيا والفرجة والارتقاء بفلسفة البصريات أمام مشاهد المسرح . (ساهم التشكيلى ليوناردو دافنشى LEONARDO DA VINCI فى وضع تصميم يخطف الأبصار فى إضاءة بعض العروض المسرحية) . كانت

(الفرجة) والاهتمام بشأنها وتأثيراتها قدرا إغريقيا فـــى حيـاة عصــر النهضة الإيطالى (عند وصول تشارلس الثامن ملك فرنسا إلـــى تورينـــو بإيطاليا استقبل من فرقة مسرحية بانتومايمية تعبيرا عن أهميــــة نظريـــة الفرجة) . هذه الفرجة التى انتقلت – كمنهج فى الحياة المسرحية – إلـــى بيوت الأثريا فى مناسبات الأعياد والمهرجانات .

ثالثا – جاءت حفلات القناع والكارنفالات كموضة من موضات عصر النهضــــة الإيطالى . وحددت الملابس والأقنعة فلسفة الفرجة من جديد .

تجارب مسرحية فى الإنسانية الإيطالية .

إلى جانب استعمال عناصر الميثولوجيا الأثرية الموروثـــة مـــن القـــرون الوسطى ، وإضافة إلى نظرية الفرجة كان من الطبيعى أن يـــهل علـــى المســـرح الإيطالى جديد من التجريب المسرحى . تجديد وتجريب فى شكل خشبة المســـرح ، وفى أسلوب العرض المسرحى ، بل وفى الدور المسرحى أيضا . ولــــم يكتشـــف المسرح العالمى طريقه فى عصر النهضة إلا بعد تقليده لعناصر مســـرح القـــرون الوسطى وتقديمهم درامات بلاوتوس وترانتيوس وســـنكا . بعدهـــا بـــدأت موجـــة التجريب الحقيقية .

تعبير النهضة RENAISSANCE يعنى حركة انتقالية تمثل حقبة مـــن النشاط الفنى المبتكر والبحث العقلى والعقلانى الشديد .. أى انبعـــاث ولادة جديـــدة فى مجتمع يتطور ، واعتماد بحث علاقات مجتمعية بما يعزز دورا له تقديره فـــى تكوين الثقافة الجديدة .

مراكز النهضة المسرحية .

كانت فينسيا فاتحة هذه المراكز . إذ تم أول عرض لمسرحية من أعمــــال بلاوتوس عام ١٥٠٨ م . امتلأ المسرح الإيطالى بعـــروض مســـرحية متنوعـــة .

أعمال من المذهب الكلاسيكى ، عروض لدجالين ومشـــعوذين CHARLATAN فى الشوارع والميادين ، عروض المهرجين ، عروض رعوية وقصـــائد يتحـــاور فيها الرعاة وأناشيد رعوية تتخلل هذه العروض . تتقابل إيطاليا للمـــرة الأولـــى – ومبكرا – مع ممثلين محترفين ، وآخرين هواة . وكانت فينيسيا كأحد أهم مراكـــز النهضة المسرحية الإيطالية هى الدافعة لنوعين دراميين جديدين فى تاريخ الفنـــون المسرحية ، وأقصد بهما الكوميديا دى لارتى ، فن الأوبرا . ساعدها علـــى ذلـــك كونها مقاطعة ليبرالية تستنشق هواء الحرية الخالصة ، واحدة من أهـــم المراكـــز المسرحية التى تستعذب فن المسرح ، فخصصت له صالة عرض واســـعة أنيقـــة تضاء بمائة من الشموع .

ويكاد نفس الاهتمام نراه فى فيرارا وروما ومانتوا وفـــيرنزا (لودوفيكـــو أريوستو LODOVICO ARIOSTO (١٤٧٤ – ١٥٣٣ م) أحد كبار كتـــاب الكوميديا الإيطالية يشرف بنفسه على تصميم أول خشبة مسرح دائمـــة) أنجيلـــو بوليزيانو ANGELO POLIZIANO (١٤٥٤ – ١٤٩٤ م) يكتب فى مـــانتوا أول مسرحية إيطالية تصل إلى العالمية . نيكولو ميكـــافيللى (١٤٦٩ – ١٥٢٧ م) يترجم المسرحيات ويجرب فى الكتابة المسرحية (درامته المعنونـــة مـــاندراجورا MANDRAGORA أولى الكوميديات العصريـــة – آنـــذاك – علـــى مســـتوى المسرح العالمى) .

وفى الديكور المسرحى والمعمار لم يكن فنانوه بأقل من كتاب الدرامـــــا . (رافاييللو ، سانتى ، جيوليو رومانو ، بالتازار بـــاروزى) , RAFFAELLO SANTIA, GIULIO ROMANO, BALDASSARE PERUZZI بعدهـــا سرعان ما انتشرت موجة مراكز النهضة فى بقية مقاطعـــات إيطاليـــا بـــالعروض المتنوعة والمستديمة .. فى ميلانو ، فيتشنزا ، بولونيا ، بارما ، بادوا .

نوعيات درامية .

تميز المسرح الإيطالى بالتنوع فى دراماته . مسرحيات الرعاة ، كوميديـــا أروديتا ERUDITA أو ملهاة الأكاديميين البعيدة عن الإسفاف والهبوط . الملاهى الإيطالية ، التراجيديات ، الكوميديا دى لارتى . فى التراجيديا لم يخلف الإيطـــاليون كتابا للتراجيديات لهم شأن يذكر ، حتى وإن تركوا لنا مسرح بشر أول مـــا بشـــر بانسانيات وجماليات عصر النهضـــــة الأوروبـــى . دراماتـــهم مليئـــة بالمشـــاهد المصطنعة، والمواقف المأساوية الركيكة .

وفى درامات الرعاة – وقد خرجت من عباءة التراجيديا الإيطالية – وبـــها يصل المسرح الإيطالى تقريبا إلى درجة الاكتمال بالتعبير الدرامـــــى الدقيـــق ، إذ يتضمن هذا النوع من المسرحيات الموضوع المحلى من الأرض الإيطالية ، كمـــا يحوى التشويق والامتاع اللازمين للدراماتورجيا المسرحية ، ثم الدرجة العالية مـــن الصدق ، والخيال ، ورقة الحوار ، والبلاغة اللفظية القويـــــة (درامـــات أمينتـــو AMINTO تركواتوتاســـو ، الراعـــى الأميـــن PASTOR FIDO باتيســـــتا جوارينى). بحثت درامات الرعاة فى موضوعـــات أبديـــة عـــن الحـــب والغـــيرة والخيانات وعدم الوفاء وتسير هذه المســـــرحيات ســـريعا فـــى طريـــق التطـــور عام ١٥٠٠ م . ومسرحية الراعى الأمين – التى سبق الإشـــارة إليـــها – تحـــوى الرقص والغناء أيضا ، بل وتوجه الأنظار مستقبلا إلى الأوبرا .

أما الكوميديا دى لارتى فهى أحد أهم الراوفد الجديدة فى إيطاليا فأوروبـا . تكمن مميزات هذا النوع فى (الحرية المسرحية) والتى خلعها النـــوع مســـتحوذا لفترة طويلة على عقول الأوروبيين ، اعتماد على أساليب فن الارتجال المسرحى ، وطريقة الأداء التمثيلى نفسه مما جعل النوع يكتسب أسماء مختلفة وصفات عديـــدة (مثل الشعبية ، الارتجالية . قسمت الكوميديا دى لارتى شخصياتها إلى شـــخصيات جادة وأخـــرى هزليـــة منـــها المحبـــون ، الخـــدم ، التـــاجر الـــثرى (بنتـــالون PANTALON) ، المغفل ، أرلكينو . ونعثر على شخصيات شـــبيهة لـــها فـــى

مسرح موليير الفرنسي . إضافة إلى شخصيات أخرى مثل كابيتانو ودوتـــورى ٠ الكابتن) .

مثل هذه المرتجلات ممثلون محترفون ، كـــانوا يتدربـــون أيضـــا علـــى الأكروبات كما تقتضى منهم مسرحيات هذا النوع . كما كان هناك مشهد صـــــامت من البانتومايم يقدم أحيانا وسط الاستراحة ما بين فصول مســـرحيات كوميديـــا دى لارتى . وقد عبر هذا النوع – وبعد قرنين من الزمان – على يد الدرامى الإيطـــالى كارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧٠٧ – ١٧٩٣ م) وغـــيره حتـــى وصلت مسرحيات الكوميديا دى لارتى إلى (الحجم الكوميدى الكلاســـيكى) فـــى إيطاليا ، وعلى المعمار المسرحى الجديد المتمثل فى مسارح إيطالية كثيرة ، مثـــل مسرح الأولمبيكو بفتشنزا ، ومسرح فرنيس .

أهم المسارح الإيطالية .

- تياترو أولمبيكو فتشنزا — TEATRO OLYMPICO
  - من تصميم أندريا باللاديو — ANDREA PALLADIO
  - ما بين ١٥٨٠ – ١٥٨٥ م
- تياترو أولمبيكو سابيونيتا ١٥٨٧ م — SABBIONETA
- تياترو فرنيس بارما ١٦١٨ م — TEATRO FARNESE , PARMA
- مسرح سان لورنزو فيرارا ١٦٠٦ م — SAN LORENZO , FERRARA
- تياترو سيانتيفيكو مانتوا ١٧٢٩ م — TEATRO SCIENTIFICO , MANTOVA
- تياترو كوميونال بولونيا ١٧٥٦ م — TEATRO COMMUNALE , BOLOGNA

– تياترو سان كارلو	نابولى	TEATRO SAN CARLO , NAPOLY
– تياترو آلا اسكالا ١٧٧٨ م	ميلانو	TEATRO ALLA SCALA , MILANO
– تياترو تورينو ١٧٤٠ م		TEATRO REGIO TORINO , TORINO
– تياترو سان بناديتو ١٧٨٢ م	فينيسيا	TEATRO SAN BENEDETTO, VENICE
– تياترو لافانيس ١٧٩٢ م	فينيسيا	VENICE

الديكور .

الإضاءة فى مسرح إيطاليا .

يضع مهندس الديكور والمعمارى سبستيانو ســـرليو SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥ – ١٥٥٤ م) تصاميم مسرحية ، ســـواء مـــن ناحيـــةمعمار المسرح ، أو فيما يختص بالمناظر والديكور المسرحى . ويســـتمر فـــى جـــهوده لنصف قرن تقريبا . عمل فى خدمة القصر الملكى الفرنسى عام ١٥٤١ عند الملـك فرنسيس الأول . صمم خشبة المسرح بفتحـــة ١٧ مـــترا وقفـــل خلفيـــة الخشـــبة بالديكور. كانت المساحة بين المنظر ونهاية الخلفية ١,٥ مـــتر لممـــرات وحركـــة الممثلين من اليمين إلى اليسار . جانبا خشبة المسرح رسمت فى بعض الأحيـــان . وفى أحيان أخرى أقيمت ديكورات وفق ما يتطلبه العرض المسرحى . استعمل هذا الشكل لخشبة المسرح فى درامات التراجيديا والكوميديا ومسرحيات الرعاة وبعـض الساتيريات .

وفى الإضاءة ، جاء تصميمها على نوعين اثنين . إضاءة من الداخل علـى المناظر والديكور ساحرة ومتلونة ، يراعى التصميم فيها مكان الأحداث المسرحية. أما النوع الثانى فكانت من الأعلا أو عبر النوافذ التى على ديكـــور المســرحية . ومخصصة لضوء النهار .

وما استعمل من إضاءة للتراجيديات ، استعمل فى الكوميديات ، مع فــارق واحد هو تواضع المكان فى الدرامات الكوميدية مما جعل الإضاءة أقل منها إشعاعا عن التراجيديات . فالبيوت أو مكان الأحداث فى الكوميديا عادية إن لم تكن شعبية، وهى بطبيعة الحال لا توازى القصور والبلاطات فى مناظر التراجيديات .

صالة الجمهور .

يكتب سرليو عن الأهمية الدرامية لصالة الجمهور . ولما كان الجمـــهور ينقسم إلى مستويات . فقد أجلس الطبقة العليا (السناتور) فى مكـــان الأوركســترا الأمامى . جلسن خلفهم سيدات الطبقة الراقية ، وبعدهن جلـــس جمـــهور الطبقــة الوسطى . ثم تقطع صالة الجمهور بالعرض عدة درجات من السلالم . ليجلس بعـد ذلك التجار ، الصناع ، وأخيرا فى نهاية الصالة تجلس جماهير الطبقة الدنيا .

يأتى المعمارى الإيطالى – بعد سرليو – جاكوبى بـــاروزى JACOPO BARROZI (١٥٠٧ – ١٥٧٣ م) كأحد العاملين فى تطوير خشـــبة المســرح الإيطالى ومهندس الديكور فى مدينة فيرنزا FIRENZE والذى ضمن نظريته فى المسرح فى كتابه الذى أصـــدره بعنـــوان (نظامـــا المنظـــور) . LE DUE REGOLE DELLA PROSPETTIVA . كما يصدر فى فينيسيا المعمارى الإيطالى دانييل بربارو DANIELE BARBARO فـــى عـــام ١٥٦٨ م كتابـــا بعنوان (تدريب المنظور PRACTICA DELLA PROSPETTIVA . وهى كتب أفادت الجوانب العملية لهندسة الديكور على المسرح .

وكـان الإيطـالى جـودو أوبـالدوس GUDO UBALDUS (١٥٤٥ – ١٦٠٧ م) آخر النظريين فى العصر بكتابه المعنون (ستة فى المنظور) – PERSPECTIVAE LIBRI SEX الذى حرره من زاوية علم الرياضيات ، وظهر عام ١٦٠٠ م يعالج فيه الرؤية ووضوحها من كل زوايا خشبة المسرح ، وعلاقة علم المنظور بوضوح وسلامة الرؤية للمتفرج .

إلا أن المهم الذى سعى إليه هؤلاء النظريون الأول فى عصر النهضة الإيطالى هو اشتراكهم فى هدف جليل واحد ، هو أن يكون للمناظر هدف درامى يؤكد حوار الممثلين ووجهة نظر الكاتب الدرامى ويحقق خيال وفكر المخرج المسرحى . وحتى تنقل الديكورات الصورة الدقيقة لحياة الدراما الخاصة بهم . فى غير إهمال لتأثيرات الألوان فى المناظر .

وفى القرن السادس عشر الميلادى يفجر النظرى أندريا بالLADIO ANDREA PALLADIO (١٥٠٨ – ١٥٨٠ م) وصاحب التطبيقات الهندسية فى المسرح الإيطالى أعظم المسارح العصرية فى إيطاليا . (تياترو أولمبيكو – TEATRO OLIMPICO) فى مدينة فتشنزا كنموذج عصرى لمسرح عصر النهضة . وقد قامت الجهود فى الفن التشكيلى بدور هام وحيوى فى انتشار المعمار الجديد الذى يمثل بحق تطور العصر وفخامة مسارحه ، وتناسقها بين الصالة وخشبة المسرح . ويصبح مسرح تياترو أولمبيكو مثالا يحتذى فى نجاح كل التأثيرات الدرامية والتشكيلية ، وتعاونهما وتعانقهما معا من أجل خدمة عقل المتفرج فى عصر النهضة .

الجماليات فى عصر النهضة .

بعد طول انتظار ، أصبح الفن فى عصر النهضة لا وظيفيا ، مستقلا. بحيث بدت الفنون كلها وكأنها فنون ترى لأول مرة وبشكل أو بآخر . الأمر الذى غير كذلك من وضع الفنان وأحدث فيه تغييرا عميقا من الزاوية الاجتماعية . لذلك

تبدو فكرة الجمال عند إنسان عصر النهضة قيمة مستقلة بذاتها ، لا تتبع أيديولوجية معينة أو محددة ، ولا ترتبط مقدما بشرط من الشروط .

فسر فلاسفة عصر النهضة ، أنه رغم اهتمام الإنسان أو الفنان القوطى بالنباتات المائية (اللوف ، اللبلابة ، الكرمة ، الشوك ، توت الأرض) فإن ذلك لم يغير من الطبيعة فى نظر إنسان القرون الوسطى ، وظلت طوال حياتها طبيعة جامدة وقوة غير حيوية . بل لعلها كانت نوعا من مجموعة رموز ذهنية ليس إلا .

أما فى عصر النهضة فقد برز إنسانه مبتهجا بغنى الواقع وجماله وثرائه المعنوى ، وهو ما يحسب ونحسبه لصالح الجماليات . إذ أن الإنسان بهذا الإحساس قد حقق اكتشافا للعالم المحسوس من حوله .. وذلك الاكتشاف والسعى هو الذى دفع به إلى اكتشاف الضوء الخافت فى الرسم ، وإلى اكتشاف القارة الأمريكية . وأمسى الفنان شيئا فشيئا سيدا وذا قامة كبيرة عالية . وهو ما أدى إلى ظهور النزعة الفردية الذاتية فى العمل الفنى . وسرعان ما شرع الفنان فى المطالبة بالأثر الفنى للتعبير عن رسائله وإبداعاته الشخصية فى الفن فى رسالة من المرسل إلى المتلقى متسلم الرسالة . وبفضل هذه الحيوية التى ظهرت مع إبداعات الفنون العقلية الحرة ، ظهرت بوادر إقبال مختلف الطبقات فى المجتمعات على القيم الجمالية . وهو ما سجل لحركة عصر النهضة أثرا مهما فى تبدل الحاجات الجمالية لدى الإنسان آنذاك . ليس فى مجالات الفنون وحدها ، بل كذلك فى مجالات الفلسفة والعلوم والآداب أيضا .

تبرز ملكات الإنسان ، وجواهره الفكرية والعقلية الكامنة فى النفس الداخلية البشرية . فهو الذى يحس ، وهو الذى ينتج الفن ، وهو الذى يقرر وجهة النظر ومصير الانتاج الفنى ، وهو المجدد لنوعيات المستهلكين لفنونه وإبداعاته . وهو فوق هذا وذاك - لا يرجو ولا يرغب فى أن يقف خلفه أو فوق رأسه مصلح أو موجه ، لأنه ... هو القوة الضاربة فى الحياة وفى النهضة الجديدة .

هذا الموقف ، الذى يسور الجمالية الجديدة ، قد ولد نموذجا جديـــدا مـــن الاسطاطيقا عرف فيما بعد ذلك من عصور باسم (الإنسانية) أو الجمالية الإنسانية كما يطلق عليها أحيانا . حينئذ بدت الطبيعة فـــى شـــكل خـــاص ، تحمـــل فـــى طياتها – وبكل الإصرار والتنور – المعارف العلمية والخبرات الفنية . وبدا هـــذا الشكل الخاص بالطبيعة وكأن الإنسان هو صانع الطبيعة ذاتها . وهذه الجماليـــات ذات الشكل البراق الحر والعاقل كذلك تمثل محطة هامة فى تاريخ علم الجمال . إذ دخلت مقاييس لم تألفها الفنون من قبل ، تتمثل فى التحديد ، والإنضباط . والنسـبية والتناسب ، والهارمونى ، والتناغم والوحدة . وأصبحت هـــذه المقـــاييس قوانينـــا جمالية لا يمكن مسحها أو العبث بموازينها وحساباتها . وكان من جراء هذا التقـــدم الفلسفى والفنى أن المسرح قد سعى إلى الاستفادة مـــن الاســـطاطيقا ، وأصبحـــت الجماهير – حتى فى المشاهد العادية فى المسرحيات – تهتم بانصات شديد لحـــوار يجرى بين شخصيتين ثانويتين على سبيل المثال . وتهتم نفس الجماهير بملاحظـــات لم تكن تهتم بها قبلا ، أو تسعى منها شيئا فى فرجة الماضى ، كيف يتحدث الرجـــل الهادئ إلى شخصية يحاورها ؟ ما هى درجة صوته ارتفاعا أو هبوطـــا ؟ مـــدى وصول هذا الصوت وأين يرتفع وأين ينخفض فى بعـــض المواقـــف والعبـــارات الحوارية ؟ وما هى عبارات التركيز أو التوكيد فى الحوار المسرحى ؟ ثم ما هـــى المعانى التى تتطلب تركيزا أو توكيدا أو تأكيدا ؟ وهل الحركة مناســـبة للموقـــف المسرحى ؟ أم أن قصورا أو مغالاة تشوبها ؟ وغير ذلك من ملاحظات وملاحظات تثبت بالدليل القاطع تطور المشاهد المسرحى ، وارتفاع منســـوب الـــذوق عنـــده ، ورقى كل من درجة الملاحظة والتذوق الجمالى فى شخصية المتفرج فى المسرح .



الباب السابع

القرن ١٦ الميلادى



انبثق مسرح عصر النهضة من إيطاليا ، مغيرا من مسارحها فـــى نــوع الدرامات ، والفرق المسرحية ، وفى أسس وأصول معمار الدور المسرحية ، وفــى طرق التمثيل والإخراج والإطار المادى والمعمارى لخشبة المسرح .

وانتقلت هذه الروح النهضوية إلى عديد من بلاد القارة الأوروبية تحــاول كل منها تتبع أثر وخطوات المسرح الإيطالى ، والاستعانة بالإيطاليين فـــى بنـــاء المسارح وتجهيزها.

وفى القرن ١٦ ميلادى تبرز ثلاث دول تضع علامات تاريخية جيدة فـــى مجال المسرح . وهى الدول الثلاث التى كانت من أســـبق دول أوروبـــا اهتمامـــا واعتناءا بمسرح عصرى بعد انبثاق عصر النهضة واستقرار أمور الحياة فيـــها . هذه الدول المشار إليها هى أسبانيا ، انجلترا ، فرنسا .

المسرح الأسبانى

لا يدلنا التاريخ المسرحى بالكثير من المعلومات عـــن ماهيـــة المســـرح الأسبانى وشكل عروضه فى عصر القرون الوسطى . لكن بعض المعلومات تشـير إلى جهود تياترالية كانت فى حاجة إلى الهزة التـــى أتـــى بـــها عصـــر النهضـــة الأوروبى. ونظرا للعلاقات التى كانت قائمة بين أســـبانيا ونـــابولى مـــن جهـــة ، والعاصمة روما من جهة أخرى ، فقد أثرت هذه العلاقات الثقافية ، إذ تبـــع فيـــها المسرح الأسبانى فى القرون الوسطى نفس المسار الإيطالى تقريبا .

ففى اسبانيا نتقابل مع النموذج الأسبانى لمسرحيات الرعاة التـــى تقضـــى على الدرامات الطقسية التى سبقتها . تحقق الدرامات الرعوية نجاحا بفضل كاتبـــها الأول الدرامى يوان دل أنكينا JUAN DEL ENCINA (١٤٨٠ - ١٥٣٠ م) شاعر وموسيقى عمل بالبلاط الأسبانى ، وبنى دراماته على شكل بسيط . حــــوار بين شخصيتين يقطع حوارهما ممثل ثالث . أغلب دراماته الدينية اعتمـــدت علـــى

الإنجيل . أما درامات الرعاة عنده فتمتعت بثراء الأحداث المسرحية والليرا الرقيقة مع ما حملته من مواقف فكاهية وكوميدية .

ويتبع أنكينا كتاب دراميون يقتفون أثره فى فن الكتابة للمسرح . نذكر مـن بينهم لوكاس فرناندز LUCAS FERNANDEZ (١٤٧٤ - ١٥٤٧ م) الـذى يصدر عام ١٥١٤ فى مدينة SALAMANCA كتابا لمجموعة من مسـرحياته يحوى خمس درامات ــ واحدة دينية وأربع أخرى تتناول مشكلات عالمية . لكـن الملاحظ أن بدايات درامات المسرح الأسبانى فى مستهل عصر النهضة كـانت لا تزال تحمل الطابع الدينى والفلكلورية المسيحية . وعلى كل فـهى مرحلـة بادئـة وممهدة لميلاد الدراما الأسبانية التى جاءت بها دراما سلستينا عام ١٤٩٩ م .

تصل دعوة المسرح الإنسانى إلى أسبانيا لتبويـب فكـرة الإنسـانية فـى الدرامات والمسرح . فتقوى الترجمات ، ويساعد الإيطاليون من منظرى المسـرح زملاءهم الأسبان على فهم كتاب فن الشعر لأرسطو . وتكون من نتيجة ذلك ميـلاد درامات تحترم قواعد الكلاسيكية (دراما ديدو إليزا DIDO ELISA للدرامـى كريستوبال دى فيريز CRISTOBAL DE VIRUES ، (نيسا السعيد NISE LAUREADA) إعداد عن أصل برتغالى لقصة تراجيدية من البرتغـال بقلـم إنيس دى كاسترو INES DE CASTRO.

تطور المسرح الأسبانى فى عصر النهضة – شأنه شأن بقيـة المسـارح الأوروبية – بدخول مسرحيات الرعاة إلى برنامجه الفنى . كما سـار فـى نفـس طريق نشر الدراما الإنسانية ، لكن فى إطار أسبانى قومى بحت ، بمعنـى إحيـاء التراث الأدبى لأسبانيا .

فى عام ١٤٩٩ م يعرض مسرحية (سلستينا) CELISTINA ثم يعيـد عرضها بعد تعديلات درامية فى عامى ١٥٠٢ ، ١٥٠٣ م . والدراما مشكوك فـى

صحة تأليف مؤلفها لها المدعـــو فرنـــاندو دى رويـــاس FERNANDO DE ROJAS (١٤٦٥ – ١٥٤١ م) . والدراما صراع بين فكر العصـــور المظلمـــة الوسطى وفكر عصر النهضة .

قليل فى تاريخ المسرح هو المعروف عن شكل الخشبة المســـرحية فـــى أسبانيا . الكتاب المطبوع عن المسرحية يعتبر أشهر الكتب الدرامية الأسبانية بعـــد دراما (دون كيخوتة) DON QUIJOTE .

الدرامات والمسرحيات .

التقت الجماهير الأسبانية بدرامات قريبة إلى حب الجماهير من التى كـانت تمثل فى البلاطات . ودرامات أخرى ذات موضوعات اجتماعية .. وامتلأ مســـرح أسبانيا بالدرامات الشعبية البسيطة . وهى مرحلة مهدت مســـتقبلا لدرامـــات وأدب الفرسان والآداب الرومانسية ROMANCE ذات المغامرات والأبطال الخياليين .
وحتى عصر الدرامى لوب دى فيجا LOPE DE VEGA (١٥٦٢ – ١٦٣٥م) سيطر على الأدب الدرامى الأسبانى ثلاثة من الكبار هم لوب دى رودا ، يـوان دى لاكوفا ، سرفانتس .

١ – لوب دى رودا LOPE DE RUEDA

(١٥١٠ – ١٥٦٥ م) مؤلف درامى جاب بفرقته المسرحية كـــل أرجـــاء أسبانيا ، وأقام فترات طويلة فى أشـــبيليه . امتدحـــه ســـرفانتس علـــى دراماتـــه وشخصياتها الرعوية الفلاحية . كتب دى رودا فكاهياته على الطريقـــة الإيطاليـــة خاصة الديالوجات . وشخصياته (الفلاحون ، الغجر ، العبيد ، اللصوص ، القتلـــة بالأجر – البلطجيون) يملأون عالم دراماته بكل واقعيتهم ، وبكـــل شـــعبيتهم . درامات موجهة إلى الشعب مباشرة ، وترضى أذواق وأمزجة كل المشاهدين .

٢- يوان دى لاكوفا JUAN DE LA CUEVA

لم تكن دراماته على مستوى القوة الدرامية المناسبة لعصر النهضة . ولهذا لم تعش أو تستمر طويلا .

٣- ميجويل دى سرفانتس MIGUEL DE CERVANTES

(١٥٤٧ – ١٦١٦ م) هو الفارس الدرامى الذى جرب فى التراجيديا والكوميديا الأسبانية . أعظم دراماته (دون كيخوتة) . وهو أول من أدخل عناصر الدراما المنتظمة فى فن كتابة المسرحية فى بلاده إبان عصر النهضة وتضمنت هذه العناصر البطولة ، المعاناة ، والصراع وأهميات أخرى .

عرفت الدراما الأسبانية مرحلة ثانية ، تمثلت فى ظهور النوع الدرامى المعروف باسم (الإنترلود) INTERLUDE . وهو فصل إضافى كان يتخلل فصول المسرحية الكبيرة . وقد قرب ذلك من واقعية الفن المسرحى .

خشبة المسرح الأسبانى .

١- جاءت الخشبة فى المسرحيات الدينية والمسرحيات الإنسانية فى مسارح البلاطات على نمط بسيط وغير معقد ، وقريبة من شكل خشبة المسرح فى مسرحيات كوميديا الفن الإيطالية . الخشبة المسرحية مربعة الشكل ، عليها أربعة مرتفعات (على غرار المصطبة) ، وستارة عجوز تشد بواسطة الحبال . مكان خلفى أطلق عليه (تغيير الملابس) وخلفه وقف الموسيقيون والمغنيون ، وعلى مصاحبة نغمات الجيتار كانوا يؤدون أدوارهم فى العروض الأسبانى . هذا الشكل للخشبة نتعرف عليه من ملاحظات وأقوال الدرامى سرفانتس فى حديثه عن مسرح لوب دى رودا .

٢- الإعلان عن الممثل ساعة دخوله .

يصف الممثل المتجول الأسبانى بولولو BULULU أنه كان يقف على صندوق خشبى ليعلن عن دخول الشخصيات المسرحية التى تصل تباعا لبدء أدوارها على خشبة المسرح .

٣- من المجهول فى تاريخ المسرح طرق التمثيل الأسبانى للأسف . وهل كانت طرق متأثرة بالتمثيل الإيطالى ؟

لكنه من الممكن القول أو الاستنتاج أن الممثل كان يتقيد أحيانا بنص المسرحية ، وأحيانا أخرى ما كان يترك لنفسه العنان للارتجال .

٤- تواجدت خشبات المسارح فى الساحات ، وفى بعض الصالات الواسعة التى أعدت لغرض التمثيل ، وعند علية القوم كان التمثيل يجرى فى حدائق القصور الفارهة وسط ديكورات فخمة وجذابة . كما كانت هناك مقصورات للأثرياء فى الحديقة معدة لجلوسهم . أما الحديقة نفسها فكان جمهور علية القوم يجلس فيها على النحو التالى :

أ- فى مواجهة المسرح وخشبته جلس الرجال على (دكك) خشبية .

ب- وفى نفس المواجهة جلست النساء .

لم يكن هناك ستار المقدمة فى مسارح البلاط والقصور (كالمسرح الإنجليزى فى عصر النهضة) وفى وسط المسرح عرضا ثلاثة أبواب لخدمة الديكور . وفى نهاية الخشبة تجاه العمق يتواجد ستار المؤخرة .

بدءا من القرن ١٧ ميلادى تغطا جانبا المسرح بستائر جانبية (على غرار كواليس الجانبين) مرسوم عليها أشجار أو بقايا جوانب منازل . كما تشابه المسرح الأسبانى مع المسرح الإنجليزى فى كثرة المشاهد الدرامية التى تمثل من أعلى .. من برج أو قلعة أو جبل أو شرفة منزل . كان التمثيل فى هذه المشاهد يجرى من كوبرى على خشبة المسرح . ولتسهيل الأمر على المتفرج للفهم واستيعاب مكان الحدث المسرحى ، كان المؤلف الدرامى يشير بالكلمة إلى

المكان (وهو نفس ما كان يستعمله المسرح الإنجليزى أيضا فى مسرحيات وليم شيكسبير) .

استعملت الخشبات نظام الرافعة من أسفل إلى أعلى وبالعكس . أما المؤثرات الصوتية مثل الرياح ، البرق ، الرعد ، فيشير سرفانتس إلى أن أول من استعملها فى المسرح الأسبانى هو نافرو دى توليدو NAVARRO DE TOLEDO .

إن كل هذه الظروف التى أحاطت بشكل خشبة المسرح ، والمؤثرات ، والتعريف بالمكان المسرحى لفظا . قد أثرت المسرح الأسبانى فى عصر النهضة وقادت المسرح هناك بخطى ثابتة فى القرن ١٧ الميلادى .

لقد ظلت خشبة مسرح القرون الوسطى باقية فى النصف الأول من القرن ١٦ ميلادى فى المسرح الأسبانى استمرارا للخشبة المتزامنة SIMULTANEOUS التى يصعد عليها حادثان فى وقت واحد ، نظرا لامتداد الدرامات الدينية آنذاك . إلا أن زحف نظرية الإنسانية النهضوية على المسرح الأسبانى فيما بعد (كما فى عرض سلستينا) فقد خرجت خشبة المسرح على التقليد السابق المتزامن ، وكان التمثيل يجرى فى القصور والبلاطات فى إحدى القاعات وبلا أية خشبة مسرحية أحيانا .

الممثلون وفن التمثيل .

قليلة هى المعلومات فى التاريخ المسرحى العالمى عن طرق فنون التمثيل الأسبانى . إذ أن التراث لفنون المسرح كان غائبا إلى حد بعيد . كما أنه ليس من المعروف تماما التأثير الإيطالى فى فن الممثل على الممثلين الأسبان فى ذلك الوقت . لكن كتاب أوجستين دى روياس AGUSTIN DE ROJAS يشير إلى أن طريقة التمثيل كانت حية وحيوية ، لا يشوبها تقييد معين وكانت مهنة التمثيل

فى حالة يرثى لها ومجتمع الممثلين فى أحط درجات المجتمع . ولم ينقذ الممثليـــن إلا إنشاء مسارح كانت تعمل بصفة دائمة بدءا من ستينيات القرن ١٦ ميلادى فـــى أشبيلية وفالنسا ومدريد ، وهى مسارح كانت تعرض فى الربع الأخير مـــن نفـس القرن ١٦ ثلاثة أنواع درامية هى : الدينية ، درامات البلاط ، درامـــات المدينــة والمواطنين .

لعب الممثلون أدوارهم بين ديكورات ترفــع بالرافعــات لإتقــان مشــاهد الطيران والخدع على خشبة المسرح . وبرع الأسبان – كما الإنجليز ملـــهموهم – فى إبراز السحب والعواصف والرعد على خشبة المسرح .

زمن العروض .

بدأت العروض المسرحية في الثالثة وأحيانا الرابعة مـــن بعـد الظـــهر . استمر العرض لساعتين ونصف الساعة ، إذا كان لابد من انتـــهاء العــرض قبــل حلول الظلام . جري العرض مرة واحـــدة بــدون اســتراحات . فوســط النــص المسرحي روحوا عن الجماهير بمشاهد من الرقص والغناء .

بدأت العروض بالمونولوج المسرحي ، أحيانا ما كانت المشاهد الراقصـــة تعرض رقصات إيطالية من التي كانت تعرض في الكوميديا دي لارتـــي ، عنــد زيارات فرق المسرح الإيطالي لأسبانيا.

جمهور المسرح .

كان جمهورا تواقا إلي العروض المسرحية . حضر قبـــل بــدء التمثيــل بفترات طويلة انتظارا للعرض . كان جمهور علي درجة عالية من المعرفة يطالب بالكثير ، لكنه جمهور متقلب ذو نزوة جنونية CAPRICIOUS يصفر ويطلـــق الآهات وأحيانا الاعتراضات بعدم الرضا أو الهياج للاستحسان .

المسرح الانجليزى

من المفيد الإشارة في البداية أن حركة التجديد التي انبثقت عـــن عصـــر النهضة الأوروبي – وبخاصة في المسرح – قد بدأت بطيئة متكاسلة في المســـرح الانجليزي ، ثم سرعان ما نشطت فجأة – ولا علم لنا بالأسباب – لتعمل علي تقديم فكر جديد لمضمون المسرح ، وفي بحث عن أشكال مسرحية ، حتي وإن اقتضـــي الحال بث روح النهضة التجديدية فيما بقي من مضامين وأشكال مســـرح القـــرون الوسطي . عملت الدراماتورجيا الانجليزية علي تغذية الدرامات بعناصر علمانيـــة وفكر مدني حتي لو استعملت الدراماتورجيـــا اللغـــة العاميـــة أو اللغـــة الشـــعبية الانجليزية المستخدمة في الحياة اليومية COLLOQUIAL . اشترك المسرح في العروض الدينية المتسلسلة التي كانت تقدم في الأعياد والمهرجانات وظلت مستمرة كذلك حتي نهايات القرن ١٦ ميلادي (كان آخر عرض ديني من هذه السلاسل قدم في مدينة كوفنتري COVENTRY عام ١٥٨٠ م . وفي عام ١٥٩٢ م كان آخـــر عرض ديني داخل إطار الكنيسة في أكســـفورد). حتـــي صـــدر عـــام ١٦٠٣ م قرار دينى يمنع تقديم العـــروض المســـرحية داخـــل المعـــابد والكنـــائس . أمـــا المسرحيات الصامتة MUMMER'S PLAYS فقد تم منعها من علي خشـــبات المسارح الإنجليزية في عام ١٥١٢ م وهو ما أتاح دخول نماذج الدرامات الإيطالية إلي حياة المسرح الانجليزي . وهي نماذج استعملت القناع والملابـــس التنكريـــة ، وسميت آنذاك باسم (MASKER المقنع المتنكر).

وفي موجة البحث المسرحي ، تنفصل الدراما الأخلاقية تماما عن عنـــاصر وفقرات الدين والدينية . مستبدلة هذه العناصر بأخري مدنية وحياتيـــه (النمـــوذج دراما العظمة MAGNIFICENCE لجون اســـكلتون JOHN SKELTON، دراما الشباب YOUTH لنفس المؤلف).

كما عاش الانترلود من القرون الوسطي في المسرح الانجليزي ، لكن تحت اسم (الانترلود الأخلاقي) تخفيفا لمواقف المهرجين وعباراتهم (قدم الانترلود الانجليزي خاصة في المدارس والجامعات بفرقها التمثيلية).

أما المهرجانات المسرحية التي كانت عادة ما تمثل مشاهد من تاريخ مقاطعة أو بلد (و كانت تقام في الهواء الطلق) ، والمسماة PAGEANT فقد عملت علي إيضاح فكرة الاتحاد بين البلاط والمواطنين من خلال نظرية الفرجة (آخر هذا النوع جري عام ١٦٠٣ م بمناسبة استقبال الملك جاكاب في لندن). ويتضح من كل هذا الاشعاع المسرحي تطور وامتداد التأثير الانساني ، واتجاهه مباشرة ناحية المواطنين ، وتعانقه مع النظرة الجديدة لعصر النهضة ، وهي نظرة حرة علي أية حال.

حالة المسرح الانجليزي بعد القرون الوسطي .

عاشت في مسرح إنجلترا كثير من الأشكال الدرامية الموروثة من عصر القرون الوسطي ، (المسرحيات الدينية المسيحية) ، المسرحيات الصامتة ، المسرحيات التهريجية التنكرية) ثم أوقفت الأخيرة MUMMER'S PLAY عام ١٥١٢ م . كما اصطدمت المسرحيات الأخلاقية التعليمية بالمسرحيات الدينية . واستمر تقديم مسرحيات الإنترلود (الفصل الإضافي).

١-في عام ١٥٥٢ م تم الإعلان عن تقديم ٨ مسرحيات من هذا النوع في ساحة أحد القصور COURT INTERLUD .

٢-كما استمر نوع آخر من الأشكال الدرامية المعروف باسم PAGEANT (مهرجان مسرحي يمثل مشاهد من تاريخ مقاطعة أو بلد ويقام عادة في الهواء الطلق) تميز مؤخرا باشتراك القصر مع المواطنين . وهو نفس النوع الذي تطور في القرن ١٦ ميلادي ليصبح احتفالا مهرجانيا للمواطنين وحدهم .

٣-يقوي التأثير العقلي في العقد الأخير من القرن ١٥ ميلادي في الدرامات المنقولة إلي بريطانيا عن الإيطاليين .. الدرامات اللاتينية ثم الإغريقية القديمة

وتنشأ المدرسة الإنجليزية الأولي ST . PAUL'S SCHOOL (مدرسة القديس بول) عام ١٥٠٤ م لنشر اللغة الكلاسيكية ولتقيم جسرا قويا مع مسيرة المسرح الانجليزية بغية إنعاشه وتجديده وفي اتصال مع جامعتي اكسفورد وكامبردج OXFORD, CAMRIDGE (أجبرت جامعة أكسفورد طلابها ضمن المقررات التعليمية للآداب علي كتابة إحدي الكوميديات ، بدءا من عام ١٥٣٦م). هكذا دخل ترانتيوس وأرسطوفانيس وبلاوتوس وسنكا إلي الساحة التعليمية . فترجم جاكوب لوشر JACOB LOCHER ثلاث دراما لسنكا ، وترجم جاسبر هايوود JASPER HEYWOOD ستا أخري عام ١٥٥٩م).

وبفعل هذا الفتح علي الترجمات تحرر المسرح الانجليزي من زندقة العصور الوسطي ، وهو ما مهد الفرصة لظهور المسرحية القومية الانجليزية بأشكالها الدرامية المتعددة .

٤-يقوم أحد خريجي أكسفورد جون ليلي JOHN LYLY ومدير مدرسة القديس بول بتقديم عرض كلاسيكي يقرب المسرح إلي المسرحيات القومية

٥-في عام ١٥٨٠ م يعرض الانجليزي جورج بيل GEORGE PEELE مسرحية بعنوان (اتهام باريس) THE ARRAIGNEMENT OF PARIS أمام ملكة بريطانيا.

الاحتراف للتمثيل .. وحركة بناء المسارح .

منذ عهد القرون الوسطي ، يبدأ احتراف فن التمثيل في أوروبا . في عام ١٥٥٤ م ينجح النبيل لا يسستر LEICESTER في تكوين فرقة مسرحية محترفة من خمسة ممثلين ، العروض تراجيدية وكوميدية وانترلود ، كان من بينهم المخرج الفذ مستقبلا جيمس بربدج JAMES BURBAGE عملت الفرقة بطريقة غير منتظمة .

وفي عام ١٥٦٧م يقبل رد ليون RED LION وهــو فنــدق لندنـــي - تمثيل عروض مسرحية يومية في إحدي قاعاته حتي ارتفعت مثل هذه الأماكن فـــي عام ١٥٧٤ م إلي ثمان قاعات للتمثيل المسرحي .

١-يبني أول مسرح باسم مسرح الستار THE CURTAIN في عام ١٥٧٧م في لندن ، وبعده في عام ١٥٨٧ م يقام مسرح الوردة THE ROSE من جديد.

٢-يصبح عام ١٥٧٠م وقد احترفت التمثيـــل فرقتـــان كبيرتـــان فيـــه برعايـــة اللوردات واحد بعد آخر (لورد سترينج ، لورد دربي) LORD DERBY و LORD STRANGE بعد مقتل النبيل لا يسستر في عام ١٥٨٨م (كان شيكسبير من بين أعضاء هذه الفرق) .

٣-يهدم المسرح عام ١٥٩٨م ثم يبني علي الجانب الآخر لنهر التايمز TIMES مسرح الجلوب GLOBE كأول مسرح مجهز فنيا .

٤-عملت الفرقة المحترفة الثانية تحت رعاية اللورد أدميرال تشـــارلس هـــوارد CHARLES HOWARD بدءا من عام ١٥٨٥ م في مسرح الوردة وفـــي عام ١٥٩٩م ينشئون مسرحا خاصا صغيرا إلي جانب مسرح الوردة أطلقـــوا عليه اسم الحظ FORTUNE.

٥-برز من الممثلين المحترفين.

أ- ريتشارد بيربدج RICHARD BURBAGE

أعظم من مثل الأدوار الشيكسبيرية (**هملت** ، الملك لـــير ، عطيــل ، ريتشـــارد الثالث)

ب- إدوارد أللي EDWARD ALLEY

الذي تخصص في مسرحيات مارلو MARLOW (دكتور فاوســـتوس، يهودي مالطا).

٦-انتشرت الفرق المسرحية ، والممثلون المحترفون بعد ذلـــك رويـــدا رويـــدا ، ودور المباني المسرحية (المسرح العام في عـــام ١٥٩٨م المعـــروف باســـم مسرح البجعة SWAN . في عام ١٦٦٠م يبني مسرح (الثـــور الأحمـــر ، (RED BULL

خشبة المسرح .

جاءت خشبة المسرح STAGE علي ارتفاع إنسان (حوالي ١,٨٠ ســم) ولم يقتصر التمثيل علي الخشبة فقط ، وإنمـــا تجاوزهـــا إلـــي مقدمتـــها (فـــي البروسينيوم). بالقرب من الخشبة وضعت ماكينات الرافعات إلي جـــانب أعمـــدة ومهمات تتطلبها المسرحيات ،مثل الأبراج.

في خلفية خشبة المسرح تقع حجرات تغيير الملابـــس ، علـــي أرضيـــة الخشبة المدهونة باللون الأسود للمسرحيات التراجيدية . وفي الكوميديـــات تفـــرش سجادة مزركشة الألوان .

مقاسات مسرح الجلوب (الخشبة) كانت علي الوجه التالي :

١٢ مترا فتحة خشبة المسرح (عرضا)

٩ امتار لعمق الخشبة ٣,٧ أمتار الارتفاع

لم تستعمل المسارح الإنجليزية الديكورات إلا في النادر الذي يوحي إلـــي المكـــان فقط ، إذ كانت الكلمة في الدراما أهم الأهميات .

الأزياء .

برغم أن الخشبة كانت (صلعاء) من المناظر والديكورات إلا أن اهتمـــام الإطار المادي كان منصبا علي تأثير الأزياء المسرحية . (لم يكن مسموحا إظـــهار شخصية الملك في الدرامات بدون التاج الملكي علي رأسه) وساعدت علي تكويـــن الشخصيات المسرحية (الأقنعة) التي استعملها المسرح الانجليزي (اليهودي بأنفه الطويلة وشاربه الأسود الفاحم).

الفرق المسرحية .

لم يكن عدد أعضاء الفرق المسرحية كثيرا . أربعـــة أو خمســـة ممثليـــن يمثلون كل شخصيات العرض المسرحي .(طبعا هذا الأسلوب يثير اضطرابا عنـــد النظارة).

بعد فترة ارتفع عدد ممثلي الفرقة المسرحية الواحدة من خمسة إلي ما بيـــن ١٥،١٢ ممثلا وتحددت الأدوار المسرحية بين شخصيات الأبطـــــال ، المـــهرجين CLOWNS ، رجال أو فتيان يمثلون أدوار النساء .

لم يكن مستوي فن التمثيل راقيا آنذاك . لكن التأثير علي الجماهير كان يتم بواسطة المبالغة في التمثيل ، العواطف والأحاسيس المنفرطة بلا حدود .

العروض المسرحية .

في المسارح التي تعمل يوميـــا ، لـــم تســـتعمل أيـــة إضـــاءة او إنـــارة (صناعيا) . بدأت العروض بعد الظهر . ثلاث علامات (دقـــات علـــي خشـــبة المسرح) كانت تعلن بدء العرض المسرحي . قام المشرف علي القصـــر الملكـــي بمهمة الرقيب للمسرحيات المعروضة بدءا من عام ١٥٤٥ م ثـــم قـــررت الملكـــة ماريا ستيوارت في عام ١٥٥٣م ضرورة الحصول علي إذن ملكي خـــاص بكـــل مسرحية قبل عرضها علي الجماهير . وفي عام ١٥٧٤م حـــددت لجنـــة خاصـــة بالبرلمان الانجليزي لتصريح التمثيل للمسرحيات .

كان القصر الملكي إلي جانب تشجيع فنون التمثيـــل والمســـرح ،ووقـــف البيوريتانيون PURITAN المتشددون في وجه انتشار الفرق بحجـــة أن التمثيـــل مضيعة للوقت ، لكنهم لم يستطيعوا وقف الزحف المسرحي والمد الثقافي .

دراميو المسرح الانجليزي .

قدمت المسارح المنتشرة في كل مدينة بعد لنـــدن العديـــد مـــن المؤلفيـــن الدراميين.

١- توماس كيد THOMAS KYD

(١٥٥٨ – ١٥٩٤م) أحد أبرع كتاب الدراما الانجليزية البارعين في الربط – دراميا – بين التراث الأدبي الانجليزي والكلاسيكية الدرامية . كان مغرما بالدرامي سنكا ، وعكس افتتانه به في درامته المعنونة (التراجيديا الأسبانية THE SPANISH TRAGEDY . اعتنى بتطور الحدث المسرحي في دراماته ، وبقوة التعبير في المشاهد المسرحية . وتصل علامات من كتاباته الدرامية إلى أعمال وليم شيكسبير .

٢- كريستوفر مارلو CHRISTOPHER MARLOW

(١٥٦٤-١٥٩٣- م) صاحب العمر القصير . يعتبر زميل في مستوي شيكسبير . أبرزت دراماته – رغم قلة عددها – عمق الإحساس وقوته عند شخصياته الدرامية . كما رفع من قيمة الشعر المرسل غير المقفي BLANK VERSE مثلت دراماته علي مسرح جامعة كامبردج وحصل علي درجة الماجستير من نفس الجامعة . مات في مشاجرة بإحدي الحانات.

٣- عصر وليم شيكسبير WILLIAM SHAKSPEARE

(١٥٦٤ – ١٦١٦م) أعظم عصور الدراما الانجليزية علي الإطلاق . كان أحد أعضاء فرقة تشامبرلين المسرحية CHAMBERLAIN تأثر ببلاوتوس كثيرا . يعلق بمسرحياته روح الروايات الإيطالية والكوميديات . كتب في التراجيديا، الكوميديا ، مسرحيات الحكايات والخيال، الدرامات التاريخية التي سجلت تاريخ إنجلترا وحياة ملوكها ، ومؤامرات القصور .

الطور الأول

ويحتل الفترة من ١٥٩٠ حتي ١٦٠١ م ، أي في بدايات عصر النهضة الأوروبي ، وانطلاق نظرة القومية الانجليزية المطلقة . يهوي شيكسبير الفكرة

ويكتب درامات تؤرخ للفترة (تيتوس أندرونيكوس ، هنري السادس ، ريتشارد الثالث ، هنري الرابع ، ريتشارد الثاني ، الملك جون ، هنري الخامس).

وفي نفس الطور الأول يكتب كوميديات مثل (كوميديا الأخطاء، لجاج في غير طائل) .

ومن التراجيديات الكبري يكتب (روميو وجولييت ، يوليوس قيصر ، هملت).

الطور الثاني

ويحتل الفترة التاريخية من ١٦٠١ حتي عام ١٦٠٨م يكتب درامات (هملت ، عطيل ، الملك لير ، مكبث ، أنطونيوس وكليوباترا ، كوريولانوس ، تيمون الأثيني) ثم يخصص الكوميديات في خفة دم لا تقارن تعبيرا عن العصر (العبرة بالخواتيم ، ترويلوس وكريسيدا ، دقة بدقة).

الطور الثالث

ويمتد من عام ١٦٠٨ حتي وفاته عام ١٦١٦ م ويقدم فيه أربع درامات هي (بركليس ، سمبالين ، قصة الشتاء ، العاصفة).

لم ينفصل شيكسبير في أطوار حياته الثلاث عن مسرح بلاده ، ولا عن دراماته ، كما كان منفردا بالعبقرية المسرحية .

٤- بن جونسون BEN JONSON

(١٥٧٣ – ١٦٣٧م) بدأ حياته ممثلا في سن الخامسة والعشرين ثم احترف كتابة الدراما . أشهر دراماته (فولبون) VOLPONE أو عبيد الذهب .

وقد قدم المسرح مؤلفين دراميين آخرين مثل جورج تشابمان GEORGE CHAPMAN(١٥٥٩ – ١٦٣٤م) ، جون مارستون JOHN MARSTON

(١٥٧٥- ١٦٣٤م) ثم توماس داكار THOMS DEKKER (١٥٧٠-١٦٤١م) ، توماس هـايوود THOMAS HEYWOOD (١٥٧٥ - ١٦٥٠م) المعـروف باسم شيكسبير النثري (كتب شيكسبير مسرحة بلغة الشعر) . بقي مـن دراماتـه ٢٤ مسرحية فقط ، بعد غزارة إنتاجه المسرحي.

ثـم فرانسـيس بومونـت FRANCIS BEAUMONT (١٥٨٤ - ١٦١٦م) ، جون فلتشر JOHN FLETCHER (١٥٧٩- ١٦٢٥م).

جهود الهواة وطلاب الجامعات .

لعبت جهود هواة فن التمثيل وطلاب جامعات انجلترا دور هاما في إحيـاء نشاطات المسرح في عصر النهضة . كان اشتراكهم في مسرحيات البلاط ، وفـي المسرحيات الريفية الراقصة MASQUES (ألف جون ليلي أحد طلاب جامعـة أكسفورد مسرحية بعنوان (كامباسبي CAMPASPE ، وكانت تجمع بين القديـم والجديد.

الممثلون .

اقتضت البساطة في خشبة المسرح ثراء وجمالا في الزي المسرحي حتـي يخطو الممثل علي الخشبة تحوطه العناية الفنية والأناقة المسرحية . " يذكـر أحـد المتفرجين الأجانب في مذكراته مشاهدته لعـرض مسـرحي إنجلـيزي – واسـم المتفرج هانسلو HENSLOWE – احتوي علي أناقة بالغة في ملابس الممثلـين ، وثراء الأقمشة المصنوعة منها أزياء المسرحية "[١٦].

كانت الأزياء بمثابة التأثير البصري لذلك تم الاهتمام بها كعامل هام فـي الدراماتورجيا الانجليزية (في دراما هنري الرابع لشيكسبير يدخل الرسول حـامل الأخبار بملابس زينت كلها في ثيمة مكررة هي لسان إنسان).

الموسيقي .

كانت الموسيقي واحدة من أهميات العرض الانجلـيزي ، وبخاصـة فـي الشيكسبيريات وفي العصر الإليزابيثى ، اشترك موسيقيون كبار في وضع موسـيقي المسرحيات المصاحبة (وليام بيرد WILLIAM BYRD ، تومـاس كـامبيون THOMAS CAMPION، أورلاندو جيبونز ORLANDO GIBBONS ، لذلك لم يكن غريبا أن تمتلئ العروض الدرامية في المسرح بالموسيقي (الأجـزاء الموسيقية في درامات شيكسبير لها وظائف عضوية درامية تتصل بالدراماتورجيـا الشكسبيرية وعلي سبيل المثال غناء أوفيليا قبل انتحارهـا فـي المـاء ، أغنيـة شيراشو، أغاني آريل).

أسلوب التمثيل .

بداية لم يكن أسلوب التمثيل جيدا ، كانت أصوات الممثلين عالية صاخبـة ، تخرج أصواتا مرتفعة تقارب الضجيج أحيانا كثيرة ، صيحات عالية حادة النغمـة . خامة الأصوات فجة غير مصقولة ، رطبة وباردة . وقد كان كل هم المثليين هـو إيصال أدوارهم وأنفسهم في الوقت ذاته – وعن طريق الصوت إلـي الجمـهور . هذه الأصوات المجلجلة عبثا ، كان لابد وأن تصاحبها حركات كبيرة حتي لتصـل إلي حد المبالغة الحركية ، بصرف النظر عن احتياج الدور إليها من عدمـه. إلـي جانب تغييرات عديدة لا مبرر لها في أ جندة الدور ومتطلباته ، طبعا مع تعبـيرات في الوجه وقسمات ارتجالية خاطئة . أضف إلي ما تقدم ولع وهوس كوميديانـات الانجليز من الممثلين بالارتجال الذي كان بتعانقه مع هذه الموجة مـن الأسـاليب التمثيلية الخاطئة أفسد أسلوب فن التمثيل الجيد والمؤثر . وحينما انتقـل الممثلـون إلي أسلوب التمثيل الباتيتيكي PATHETIC الذي يعني بالصفات البشرية ويجسـد المشاعر حق تجسيد ، تعمق الممثلون في أدوارهم عبر الأحاسيس الصادقة . ومـن

المؤكد أن زيارات الفرق التمثيلية الأجنبية التي زارت انجلترا سواء الإيطالية منـــها أو الفرنسية كانت أحد أسباب إصلاح أسلوب التمثيل المسرحي الانجليزي .

زمن العروض المسرحية .

لم يستعمل الانجليز الإضاءة في المسرح . بدأت العـــروض عـــادة بعـــد الظهر . قبل رفع الستار تدق الدقات الثلاث التقليدية إيذانا ببدء العرض المســوحي. بدءا من عام ١٥٤٥م بدأت الرقابة علي النص والعرض معا، بناء علي أمر ملكـــي من الملكة ماريا ستيوارت – ولأسباب سياسية – يقضي بإذن خاص لكل عـــرض علي حدة قبل صعوده علي خشبة المسرح . وفي اسكتلنده تكونت لجنة من مجلـــس العموم (النواب) عام ١٥٧٤م للتصريح بتمثيل المسرحيات علي المسرح.

قبل الخاتمة .

والآن كيف كانت وضعية المسرح الانجليزي إبان القـــرن ١٦ ميـــلادي ؟ تشير الدراسات المسرحية إلي أن فن المسرح الانجليزي قد عاش ٨٠ سنة اشـــترك شيكسبير في عشرين منها . عندما ولد كانت للمسرح حياة ملموسة في مدينة لنـدن. وظل العصر الذهبي ممتدا حتي السنوات العشر الأولي من القرن ١٧ ميلادي حتي وإن تخلف المسرح الانجليزي في عدد دراماته عن السيل الدرامي الفيـــاض فـــي أسبانيا . ومع ذلك فقد كان المسرح الانجليزي مسرحا (كلاســيكيا إنســانيا) فـــي المقام الأول .

مسرحيات شيكسبير الشعبية ، وانتهاء للمسرحية دينية الطابع التي ســـادت القرون الوسطي، وانزواء المسرحيات الغامضة أو درامات المعجـــزات ، واتجـــاه إنساني نحو المواطن ودرامات المواطنين ، وقد عمد إلي تحقيق كل هذه الأفكـــار كتاب انجليز كان أشهرهم بن جونسون BEN JONSON بمعايير جديدة للشـــكل المسرحي الكلاسيكي . فلا اعتراف بما نطلق عليه اليوم (الفصول المســـرحية) ، ومسرحيات شيكسبير بمشاهدها العديدة شاهد علي ما نقول . ينتهي المشهد بانتـــهاء

حوار الممثل . لا مناظر مسرحية ، التمثيل يجري في وضح النهار . المسرحية متتابعة كشريط السينما في أيامنا هذه ، والأماكن المسرحية ينص عليها المؤلف الدرامي داخل الحوار المسرحي . شيكسبير من بين زملائه يستعمل الفجر وبزوغه، وطلوع القمر ، وشروق الشمس للتدليل عن الوقت أو الزمن .

وإذن فيجب الاعتراف بأن المسرح الانجليزي علي هذه الصورة قد اتفق كثيرا مع الكلاسيكيات الأولي ، كما اختلف عنها كثيرا . ويظهر هذا الاختلاف أكثر ما يظهر في تمتع المسرحية الشيكسبيرية بالثراء اللغوي ، والقوة الشعرية ، والمواقف الغنائية الشعرية نثرا ، وروح المؤلف وظهورها في النصوص المسرحية . كما يظهر نفس الاختلاف في التناقض الشديد الذي دخل علي خشبة المسرح ، إذ قلت المناظر والمنظرية وكذا الديكورات إلي درجة كبيرة . وبينما احتفت اليونان بشعرائها الدراميين ، كان علي الكاتب في المسرح الانجليزي أن يجاهد ليكسب السمعة والاحترام من الناس والجماهير ، علي اعتبار أن النظرة إلي الفن لم تكن نظرة جديرة بالتقدير . ولم تبق تقريبا من النصوص اللاتينية القديمة إلا بضع كليمات أو تعبيرات أو أمثلة نثرها الكتاب الانجليز في القرن ١٦ ميلادي بين الحين والحين في أجزاء مختلفة من مسرحياتهم . كما لم تصعد المرأة خشبة المسرح في تلك الفترة الزمنية في مسرح الجلوب GLOBE ومسرح البجعة SWAN.

المسرح الفرنسي

تمثل الدرامات الفرنسية في عصر النهضة استقلالا ذاتيا لا نجده في مسارح أوروبية أخري ، ويظهر أن المسرح الفرنسي كان جادا في إعادة إحياء الآداب الدرامية الأولي (الإغريقية ، اللاتينية) . ومن حسن حظ المسرح أن الجماهير الفرنسية كانت سعيدة بهذا الاتجاه في الاختيار الفني . أحب الفرنسيون

بصفة خاصة – أعمال ترانتيوس .فكتاباته ودراماته ظهرت في طباعات عدة عام ١٤٩٣ في ليون ، ١٥٠٤ في روين ، ثم في باريس عام ١٥٢٩ ، وعام ١٥٥٩ في ليون في طبعة ثانية . كما ترجمت إلي اللغة الفرنسية درامات سنكا عام ١٥١٤ ثم تراجيديات يوريبيديس في عام ١٥٦٢.

كان الهدف من هذه الترجمات – بالإضافة إلي عودة إحياء للماضي الدرامي – هو التصدي لحوارات درامية مسفة ومبتذلة في نوعيات الفارس ودرامات الغموض والأسرار . لم تكن عودة الفرنسيين إلي المسرح الأول فقط ، بل ترجموا مسرحيات إيطالية للدراميين لودوفيكو كاستلفاترو INGANNATI GLI ، تشارلس إستيان CHARLES ESTIENNE ، دراما مبادلة I SUPPOSITI لأريوستو ، وأعمال أخري لبلاوتوس .

وإلي جانب هذه الترجمات الدرامية كتب الانسانيون الفرنسيون درامات باللغة اللاتينية (بوشانان BUCHANAN ، موريه MURET) ومن المعروف أن كل الكتابات الإنسانية في عصر النهضة كانت تكتب باللاتينية .

إلا أن الشاب الفرنسي ذا العشرين ربيعا إتيان جوديل ETIENNE JODELLE يغامر بكتابة أول تراجيديا من خمسة فصول باللغة الفرنسية (كليوباترا أسيرة) CLEOPATRA CAPTIVE عام ١٥٥٢ م شعرا. وهي الدراما الذي يعتبرها التاريخ المسرحي أولي فرنسيات عصر النهضة . لكن ماذا عن الدراما ؟ منولوجات درامية (وما هي بدرامية) طويلة ، وخلف بعضها البعض .

ومنولوجات خالية من الوظيفة الدرامية ، لا يظهر أنطونيوس حيا طوال العرض ، بكاء ميلودرامي من البطلة كليوباترا علي الحبيب . وفي نهاية المأساة يصحب الكورس الشخصيات إلي المصير المحتوم للدراما التراجيدية. ومع الضعف الواضح في الدراما ، إلا أن التكوين الفني فيها جاء مواجها لنوعيات دراما القرون الوسطي ، وفي توجه إلي الاستناد علي اساس الدراما الاغريقية

ودعم التيار الانساني في الدرامات . ويشير تاريخ المسرح العـــالمي إلـــي كتــاب للتراجيديا الانسانية الحاملة لبذور دراما عصـــر النهضـــة مثــل جــاك جريفيــن JACQUE GREVIN ودرامته موت قيصر عـــام ١٥٦٠ LAMORT DE CESAR ، جان دي لاتيل JEAN DE LA TAILLE محرر ست تراجيديـــات إنسانية فرنسية من بينها درامته المعنونة (سيول الغاضبة) ١٥٦٢ SAUL LE FURIEUX ، والمأخوذة عن الإنجيل لكن برؤية عصر النهضة .

أما الدرامات الكوميدية فقد كانت شبه ممنوع الاقتراب من هذا النوع الـذي أقره أرسطو وقسم فيه الدراما إلي مأساة وملهاة .

لم يكن مسموحا للكوميديات في فرنســا ، باســتثناء الفــارس ، الســوتي (الحمقي) SOTTIE والدرامات الاخلاقية . وهي الأنواع التي عاشــت ، حتــي زاحمتها كوميديات فرنسية معتدلة من نبع عصر النهضة ، مع أنها تـــأثرت حقــا بالكوميديا دي لارتي الإيطالية.

*

أدت الحروب الإيطالية إلي فتح الباب أمام الفنانين الإيطاليين إلي الانتقـــال إلي فرنسا . عمل ليوناردو دافنشي في بلاط الملك فرانس الأول . كما خطط لعديـد من احتفالات الأعياد حتي توفي عام ١٥١٩ في قصر CLOUX الفرنسي . كمــا نقل الإيطالي المعماري المسرحي سبستيانو سرليو براعته في الهندسة المعمارية ما بين عامي ١٥٤١ ، ١٥٤٧ م إلي قصـــر (النـــافورة الزرقـــاء) FONTAIN BLEAU ثم عمل ما بين أعوام ١٥٤٧ ، ١٥٥٣م في مدينـــــة ليـــون الفرنســـية LYON عند الكاردينال IPPOLOITO DESTE .

نقل الإيطاليون الكبار الهندسة المتقدمة والمعمار المسرحي إلي قلب فرنسا وإلي قصورها .

المسارح والفرق المسرحية .

حتي القرن السادس عشر الميلادي لم يكن في فرنسا مسرح معلـــن عـــام غير مسرح هوتيل دي بورجوني HOTEL DE BORGOGNE والذي افتتـــح رسميا في ليلة من عام ١٥٤٨م. لكن لم تمض غير ثلاثة شـــهور حتـــي أغلقـــه البرلمان (الجمعية الوطنية الفرنسية) ليلة ١٧ نوفمبر من نفس العام تحـت شرط بإعادة افتتاحه إذا ابتعد عن تقديم درامات بها أية إشـــارة إلـــي موضوعـــات دينية، وكان لابد من إعادة تعديل برنامج المسرح وكان من نتيجـــة ذلـــك نقـــص الجماهير مما اضطر المسرح . إلي استضافة الفرق الريفية لعدة ليال لاســـتمرارية المسرح .

لكن قرارا بإلغاء جميع العروض المسرحية صـــدر عـــام ١٥٨٨م وظـــل ممتدا تنفيذه حتي علم ١٥٩٥م تحت تأثير ومناداة الجماعة الكاثوليكيـــة الفرنســـية بذلك . إلا أن فرقة تحمل اسم مديرها valleran lecomte كانت قد مثلـــت أمـــام ملك فرنسا ، ظهرت في باريس متجرأة علي قرار تعطيل العـــروض المســـرحية. وسرعان ما اتفق مسرح هوتيل دي بورجوني مع الفرقة علـــي التمثيـل نصـــف الأسبوع علي أن تحتل فرقته التي كانت قد توقفت نصف الأسبوع الثـــاني . لكـــن الفرقة الريفية لم تعد إلي الريف مرة ثانية وبقيت في باريس .

ومن هذه الحادثة يبدأ احتراف فن التمثيل فـــي المســـرح الفرنســـي فـــي البلاطات وساحات حدائق القصور ، وتم بناء مسرح في القاعة الكـــبري لـــهوتيل بوربون الصغير HOTEL DU PETIT BOURBON وإعداد مسرح اللوفـــر . LOUVRE

كما دخل الاحتراف إلي فرق الريف الفرنسي ، التي كانت تعمـــل وفـــق سياسة خاصة بها ، في اختلاف عن سياسة مسارح باريس في العاصمة ، الأمـــر الذي أدي إلي تسليحها بخصائص درامية رفعت مـــن جـــهود وتطـــور المســـرح الفرنسي عامة . ومثل الممثلون المتجولون بفرقهم الجوالة إلي جـــانب المســـارح

الريفية في المستشفيات والمطاعم والمدارس التي استقبلت عروضهم بنجاح وشغف كبيرين.

الدراما الفرنسية في عصر النهضة .

من احقاق القول بأن الدراما الفرنسية في عصر النهضة لم تولد من عروض المسارح الفرنسية التي كانت تجري آنذاك . كما لم تعتمد علي درامات العصور الوسطي بصفة رئيسية ، وإنما كان المصدر الرئيسي هو الأدب الدرامي الإغريقي والروماني بالعودة إلي درامات يوريبيديس ، ترانتيوس .

وقد أدت بداية الترجمات الفرنسية للآداب الكلاسيكية الكثير في التعريف باللغة الدرامية في المسرح ، وأسلوب الخطاب والتخاطب علي الخشبة (وما هو غير الأسلوب الطبيعي أو الواقعي في الحياة اليومية العامة).

وبالإضافة إلي هذه الإشعاعات في حقل المسرح ، فقد ترجمت أيضا المسرحيات الإيطالية العصرية آنذاك علي غرار ترجمات للإيطالي لودوفيكو كاستلفارو LODOVICO CASTELVERO لدرامته المعنونة GLI IN GANNATI (المخادعون) ، ترجمة درامة أوريوستو ARIOSTO المعنونة IL NOGROMANTE (الساحر) وغيرهما .

أما في الكوميديات ، فالظاهر أنها أخذت طريقا آخر يختلف عن زميلتها التراجيديا ، وبخاصة في أطوار التطور والازدهار . فقرار ١٥٤٨م قد منع عرض المسرحيات ذات الموضوعات الدينية لكنه لم يمس أنواع الفارس أو السوتي أو الأخلاقيات . لذلك فقد عاشت كل هذه الأنواع وتطورت في إبراز للشخصيات المضحكة مثل المهرجين والحواة والناس الشعبيين .

تمثل مسرحية EUGENE (يوجين) تأليف جوديل JODELLE ذات الخمسة فصول الشعرية أولي المحاولات العصرية الفرنسية في عصر النهضة ، مع زميلتها دراما (كليوباترا).

تأثير إيطالي .

ورثت الدرما الفرنسية آنذاك عن الإيطاليين هذا النوع الدرامي المعـــروف باسم (مسرحيات الرعاة) التي كتبها الإيطاليان تاسو ، جيوريني وغيرهما .
المهم أن كل هذه المحاولات الدرامية في كتابه المسرحية جميعها قد أدت إلي إيقـاظ نظرية الأدب الدرامي الفرنسي ، وإلي التحليل الفيلولوجي [1]وإلي إدخال العنصـــر الجمالي في الحوار الدرامي .

ونخلص إلي أن الدراما الفرنسية في عصر النهضة – حتي وإن كانت لـــم تفرز للتاريخ العالمي أعمالا رائعة خالدة – إلا انه يبقي لها الفضــــل فـــي تفجـــير النقاش حول مشكلات التقنية اللغوية والأدبية ، وإحلال الفلسفة الجمالية بحجم وافـــر في العمل المسرحي درامية وعرضا .

العروض والجماهير .

سبق الإشارة إلي خصوصية الدراما الفرنسية وخاصية انبثاقها بلا تبعيـــة لأحد أو لعصر أو لنوع درامي آخر . لم تكن هناك فرصة لتقليد مســـرح درامـــي آخر . لم تكن هناك فرصة لتقليد مسرح أو درامات معينة للسير علي منوالها .
وهو ما أعطي شخصية منفردة للمسرح الفرنسي . كما أن المعروض الدرامي فـــي سوق مسارح أوروبا من ناحية أخري – لم يكن مناسبا لظروف مسرح فرنســـا أو ظروف ميلاده.

في شكل العروض المسرحية كانت عروض القصور تتمتـــع بالإمكانـــات العالية خاصة في المناظر والأزياء المسرحية . مثل المؤلف الدرامـــي وأصدقـــاؤه الأدوار المسرحية ، أما الأدوار الصغري فكان يقوم بها خدم القصر وخادماته .
إلا أن عروض الباليه كانت تجتذب الكثير من علية القوم في البلاط الملكي .

---

[1] التحليل الفيلولوجي : يعني دراسة اللغة بوصفها أداة للتعبير في الأدب ، وحقلا من حقول البحـــث عـــن التاريخ الثقافي

بدأت عروض الباليه في عام ١٥٨١م.

وجرت عروض مسرحية كذلك في (الكولليجيوم) COLLEGIUM في المناسبات المهمة . والكولليجيوم هو مكان المبيت لطلاب الجامعات ، والممثلـــون في هذه العروض هم الطلاب والمدرسون.

وامتد فن التمثيل إلي المدارس الفرنسية فـــي تمثيـــل الأعمـــال الدراميـــة الكلاسيكية بلغاتها الأصلية . ويشير تاريخ المسرح العالمي إلي مسرحية لليونـــاني أرسطوفانيس بترجمة رونسار RONSARD والتي صعدت علي خشبة مســـرح كوليج كوكوريت COLLEGE COQUERET في عام ١٥٤٩م حتي امتـــلأت هذه المدارس بالمســـرح وعروضــــه الدراميـــة ,COLLEGE BEAUVAIS .COLLEGE DHARCOUR

وسرعان ما دخلت الدرامات الفرنسية (تراجيدية وكوميدية) إلي برنـــامج وريبرتوار المسارح الريفية بأدوار قليلة من الممثلين ، ديكورات خفيفة وغير مكلفة تتغير في بساطة من مكان لآخر . أما ستار المقدمة الذي كان يفصل الخشبة عـــن الجماهير في المسارح العامة ، فلم يكن له وجود البتـــة فـــي عـــروض مســـارح الكولليجيوم ، ولا في عروض الفرق المسرحية الجوالة .

وصل المسرح إلي درجة عالية في دول أوروبية أخري ، مثـــل ألمانيـــا والدول الناطقة بالألمانية مثل النمسا وسويسرا . كما نلاحظ نفس النهضة في الدول الإسكندنافية (الدانمرك ، السويد ، النرويج).



الباب السابع

القرن ١٧ الميلادي

عالم السينوغرافيا

صدرت منذ سنوات الستينيات – وحتي اليوم– في الدول الأوروبية مجلات ودوريات فنية متخصصة في علم السينوغرافيا ، كتعبير جديد عن الحياة المسرحية ، جمع الجمالية بين صالة الجمهور وخشبة المسرح ، وقد نشرت هذه المجلات والدوريات أبحاثا عديدة اتسمت بالأكاديمية ، لصالح تقدم وانتشار السينوغرافيا بين بقية مسارح العالم .

عملت هذه الأبحاث إلي الكشف عما هو جديد في عالم النسيج وتكنولوجيا الألوان وتعرض المواد المصنوعة منهما للأفران ، إلي جانب العديد من المشكلات التي يمكن أن يعاني منها إعداد خشبة المسرح في المناظر أو الديكور ، أو مواد فن تخطيط الوجه (الماكياج) أو الستائر بأنواعها . وهو ما يظهر لرجل المسرح أن عالم السينوغرافيا حتي وإن كان جديدا علي تاريخ المسرح إلا أنه عالم بكر لم يمسه أحد في القرون الطويلة الماضية منذ ظهور الحياة المسرحية القديمة جدا.

وحتي نلقي الضوء علي عالم السينوغرافيا ، فسوف نبين في هذا الباب بعض مجالات العمل فيه ، حتي نقر عينا بما قدمه هذا العالم من تقدم ونظافة علي خشبة المسرح ، الأمر الذي سهل لكل العاملين فيه من فنانين وفنيين طبيعة العمل المسرحي المعاصر وأضفي عليه سحرا وجمالا .

إن أمامي الآن قائمة طويلة بالأبحاث العلمية التي صدرت حتي الآن . ولعل من المستحسن تسجيل بعض عناوينها هنا حتي يطلع أبناؤنا والمشتغلون بحقل المسرح علي مدي الخسارة الكبيرة التي يرسف فيها المسرح العربي – أيا كان مكانه – والذي لا يزال التمثيل يجري فيه علي خشبة مسرح عتيقة في أغلب الأحيان أشبه بمصطبة الفلاحين في ريف مصر القديم .

وعناوين الأبحاث التي استغرقت وقتا ومالا للصرف علي الأبحاث ، وانتظارا لنتائج جديرة بالدراسة بعد زمن ليس بالقصير.

تجديدات في تقنية خشبة المسرح .

لتسهيل كل حركة التقنية علي المســـرح ، باســـتعمال وســـائل عصريـــة وسريعة التنفيذ، واختصار الاستراحات .

تنويع المساحة المسرحية .

ويتعرض البحث إلي تضيق واتساع خشبة المسرح بحسب الحاجة ، فـــي تبعية لفكرة المسرح الياباني ، وإلي إعطاء الفرصة كاملة للمخرجيـــن ومهندســـي الديكور لإبراز مفاهيم وأهداف الدراما ، وتركيزا علي وجهات نظرهما .

وقد بني البحث منهجه علي أساس خطة معمارية قامت في عـــام ١٩٣٨ م لتنويع مساحة خشبة المسرح ، خاصة بعد ميلاد المسرح الموسيقي فـــي أوروبـــا آنذاك ، والذي تلون إلي جانب المشاهد الدرامية بالموسيقي والرقص.

كما تعرض البحث إلي مسرح (لاتيرنا ماجيكا) LATERNA MAGICA ذي الشاشات المتعددة علي جانبي خشبة المســـرح ، والـــذي ظـــهر آنـــذاك فـــي تشيكوسلوفاكيا (السابقة)

وقد تعرض المسرحيان كوريل وبوريان KOURIL, BURIAN فـــي كتابهما المعنون (أعطونا مسرحا) الذي صدر عام ١٩٣٩ م إلي مشكلات تقنيـــة مثل إبعاد الستائر الأمامية إلي الخلفية لتنويع مساحة المسرح ، وإلي الارتفاع إلـــي أعلا بالأوركسترا حتي لا يشغل مساحة أمام رؤية العين ، وإلي الاقتصـــار علـــي المواد المسرحية التي تؤكد الإيحاء بدلا من الواقعية وبمواد مصنوعة صنعا رقيقـــا حتي لا تضايق أو تزاحم ميدان الأحداث المسرحية .

وقد حققت الآلية الميكانيكية الهدف الأكبر في تنويع المساحة المســـرحية ، فتبدلت الخشبة بين ضيق واتساع عدة مرات في العرض الواحد ، ثم انتقلـــت هـــذه الآلية إلي صالة الجمهور ، في كراسي متحركة ومقصورات تتحرك هي الأخـــري في كل الاتجاهات ، حتي أصبح المسرح وصالته أشبه بحلقة السيرك . وفي عـــام

١٩٥٧ م نفذ مسرح مانهايم MANNHEIM الألماني تجربـــة تنويـــع المســـاحة المسرحية، والتي باركتها الهيئة العالميـــة للمســـرح فـــي مجلتـــها المتخصصـــة THEATRE DANS LE MONDE التي تصدر بالفرنسية والانجليزيـــة فـــي باريس .

نماذج من الخشبة الأمامية للمسرح .

وهـــو بحـــث اقتضـــت الدراســـة فيـــه مـــوت المســـــرح الطبيعـــي وانتهاء مخرجي الطبيعيـــة مـــن هـــذا التيـــار الـــذي بـــدأه المخـــرج الفرنســـي الشهير أندريا أنطوان وسار فيه حتي وفاتـــه المخـــرج الألمـــاني أوتـــو براهـــم ANDRE ANTOINE, OTTO BRAHM .

استهدف البحث خشبات أمامية للمسرح لتتناســـب مـــع التقنيـــة الجديـــدة للإضاءة المسرحية والتي دخلت جديدا إلي رحاب المسرح . وكان لتحديد الإضـــاءة الجديدة تحديدا دقيقا وصارما ،الفضل في إشعار المشاهد في المسرح بعـــدد غـــير قليل من خشبات المسارح الأمامية ، إضافة إلي خشبة المســـرح الأصليـــة . وقـــد توسعت المسارح الألمانية في هذه الخشبات الأمامية .

وأدت نفس التقنية العالية إلي استغلال الآلية في تحريك جزء أمامي مـــن خشبة المسرح ليعلو أو يهبط مكونا خشبة مسرح جديدة وخاصـــة (قريبـــة مـــن الصالة) علي غرار مبني المسرح القومي العراقي في بغداد . تبني هـــذه الخشـــبة الأمامية علي أعمدة هيدروليكية تشبه أعمدة رفع السيارات في الجراجـــات . كمـــا استعملت هذه الرافعات للملقنين لتغيير أماكنهم في كثير من الأحيان.

وقد أدي كل هذا التغيير إلي اختفاء أو إعادة تركيب أنوار الحافة FOOT LIGHTS في أمام خشبة المسرح . وإلي كسر شـــكل مســـرح العلبـــة التقليـــدي الإيطالي ، والذي سجن المعمار المسرحي في أوروبا لعدة قرون طويلة . كما بـــدل التغيير من المساحة التي كانت ثابتة طوال العرض المسرحي بين المتفرج وخشـــبة المسرح . وبتعدد خشبات المسارح الأمامية اقترب المشـــاهدون مـــرة ، وابتعـــدوا

مرات ومرات عن الخشبة والممثلين . وهي أبعاد جغرافية ونفسية ساعدت علي تلون العرض المسرحي وتغير فضاءات الخشبة المسرحية.

يخلص البحث إلي أن خشبة المسرح العصري تحاول أن تعتق نفسها من تحديدات المعمار والكواليس ، وهي تحديدات جامدة غير طيعة ، حتي تبتعد عن تقييدات الشكل الكلاسيكي القديم الشبيهة بالسجن . والتنويع في الخشبة الأمامية للمسرح يجعل المسرح بعيدا عن الشكل الدائري – والذي لا يصلح لكل أنواع المسرحيات خاصة الواقعية منها ، كما يجعله يرفض مسرح العلبة التقليدي . وكأنه حالة وسط بين الشكلين تصلح لغالبية الأنواع والألوان الدرامية قديمة وحديثة .

مسارح الهواء الطلق OPEN –AIR THEATRE .

امتدادا لما قدمه المخرج النمساوي ماكس راينهاردتMAX REINHARDT في مسرح الهواء الطلق المكشوف في مدينة سالسبورج SALZ BURG (على بعد ٣٥٠ ك.م من العاصمة النمساوية فينا) لأول مرة عام ١٩٢٠ م تابع المهندس المعماري التشيكي أرنست هوشك ARNOST HOSEK (١٨٨٥ – ١٩٤١م) خطة عروض مسارح الهواء الطلق في استغلال للموسيقي والفنون التشكيلية عبر أبحاث نظرية جادة ، إلي جانب عدد آخر من مهندسي الديكور المسرحي بدءا من عام ١٩٣٢م.

يشغل البحث في مسارح الهواء الطلق مساحة تطبيقية عريضة علي المسرح التشيكي (د-٤١) تبين المنافع التي خصصت في تصميم المسرح قبل الشروع في إقامته وقد أخذ في الاعتبار الظروف التالية :

أ – أن مسارح الهواء الطلق معماريا تختلف تماما عن المسارح المغلقة (ذات السقوف المقفولة) .

ب- ليس بالمستطاع تقديم كل العروض والدرامات علي المسارح العارية ، كما في المسارح المغلقة .

جـ- تحتاج المسارح المغلقة إلي تصميم خاص في الإضاءة لمسرحياتها لإزاحة الظلام وإنارة خشبة المسرح ، وما تحمله من مناظر وديكورات وممثلين وأثاث ومهمات مسرحية أخري.

د - عادة ما تحوط مسارح الهواء الطلق الخضرة والحدائق ، والطبيعة تغلب علي الرائي ، ويصبح المسرح وخشبته آنذاك صورة للطبيعة الخالصة ،خاصة إذا كان التمثيل يجري في وضح النهار . أما إذا كان يجري ليلا ، فإن بقعة خشبة المسرح بإضاءاتها المحددة تخلع نوعا من التياترالية علي العرض ذاته.

هـ- تتحدد رؤية المتفرج في المسرح المغلق علي خشبة المسرح ، أما في مسارح الهواء الطلق فإن هذه الرؤية تصبح أكثر حرية حول المسرح من مياه ونافورات وخضرة وحشائش . وكلما كانت المساحة الطبيعية حول المسرح كبيرة وواسعة ، كان التأثير الطبيعي أقوي وأشد.

ويشير البحث إلي الأبعاد بين المتفرج وخشبة المسرح ، فيذكر أن البعد في أوبرا باريس وميلانو هو ما بين ٣٤ ، ٣٦ مترا . أما في المسارح الإغريقية - وهي مكشوفة كما نعرف - فكانت ٧٣ مترا في مسرح أبيداروس ، ٧٥ مترا في مسرح ميجالوبوليس MEGALOPOLIS ، ٥٤ مترا في مسرح أسبندوس AS PENDOS . لذلك فقد نبه المعمار إلي عدم انخفاض خشبة المسرح إلي درجة كبيرة حفاظا علي الرؤية الجماهيرية . كما اقترح البحث العناية معماريا ببناء مسارح الهواء الطلق علي محور الشمال - الجنوب ، وأن تقع خشبة المسرح شمالا ، حتي لا تسطع الشمس علي الجماهير ولا تواجه وجوه الممثلين ، وفي المساء تلعب الإضاءة المسرحية بحجم أكبر وأبعد من المسارح المغلقة .

نحو تجهيز المنظرية بسعر أقل .

يتعامل كاتب البحث الروسي روجين ROGYIN مع البحث من المنهج الاقتصادى للمسرح . وقد انطلقت به إلي البحث الدعوة التي وجهتها جماعة

المسرح الروسي في أحد اجتماعاتها موجهة اللوم إلي الدرامي الروسي مكسيم جوركي ، لاستعماله خامات غالية وباهظة في أحد عروض المسرح .

وقامت التجربة المعملية لاستعمال قماش يوحي بالقطيفة الملساء الغالية بدلا من القطيفة ذاتها . كان القماش الرخيص من خام (الشوال) الرخيص جدا . وقد خفض هذا الإجراء مبلغ ٦٥,٠٠٠ روبل في خامات مسرحية واحدة ، وتكلفت ملابس الممثل الواحد ٣٠ روبلا بدلا من ١٠٠٠ روبل .

وكانت حصيلة التوفير في ريبرتوار المسرح خلال سنة واحدة أربعة ملايين روبل نتيجة التجهيزات للمواد بسعر أقل .

تنظيف الباروكات التل .

اشتغل علي هذا البحث معمليا معمل الفيلم بتشيكوسلوفاكيا محاولا حل مشكلات تنظيف باروكات الشعر والشوارب التي يستعملها الممثلون في المسرح.

أشرف علي البحث السينوغرافي كارل هاشك KAREL HASEK

انحصرت المشكلة في اتساخ الباروكات وعلي الأخص الجزء الملاصق للجبهة .

ولم يكن لا البنزين ولا سائل الكلور المستعمل يفي بغرض التنظيف التام . فضلا عن المخاطر الخاصة بالحريق من استعمال سائل البنزين .

تطرق البحث إلي الأخذ فى الاعتبار إبعاد المخاطر عن صحة العمال المكلفين بالتنظيف ، وإلي المكان الذي تجري فيه عملية التنظيف باشتراطه أن يكون مكانا صحيا ، وأن يكون التدخين ممنوعا فيه .

وأدت نتائج البحث إلي استعمال المواد التالية :

أ- تدخل الباروكة أو الشارب في (حمام) يتكون من لتر واحد من المواد التالية : ٤٥٠ سم من الميثيلات (مركب مشتق من الميثانول (ك ، S) + ٢٥٠ سم من مادة الأوياتيون AJATION مخلوطة بـ ٢% من الكحول + ٢٠٠ سم من الإثيلين ETHYLENE (غاز ملتهب عديم اللون كريه الرائحة) + ٢سم من زيت الفازيلين . ثم تنشر الباروكة للتنشيف في مكان بارد بعيدا عن النار والدخان.

ب- تتخلص الباروكات والشوارب من الأوساخ العالقة بها ومن كريمـــات الوجــه بواسطة دعكها بفرشاة أسنان ليصل التنظيف إلي كل مكـــان ، وفـــي إنـــاء جديـــد يضيف ١% من حامض الهيدروجين + ١% من كربونات الصودا .

الحفاظ علي الديكور في حالته الأولي .

قدمت عدة مسارح بروسيا عديدا من الأبحاث تدور حول أســـلم الطـــرق العلمية للاحتفاظ بالمناظر والديكورات في حالتها الأولي ساعة التصنيع . وقـــد أدي القيام بهذه الأبحاث إلي الرغبة الجادة في الاحتفاظ بالمناظر والآثاث والاكسســـوار والمهمات المسرحية باعتبارها ثروات معنوية مسرحية أكثر من كونها ذات قيمـــة مالية . وباعتبارها عناصر مهمة في العرض المسرحي الذي تظهر فيه ،ولما تقـــوم به من جانب عضوي مهم ومؤثر فعلا إلي جانب فن التمثيل وفن الاخراج.

ولعل من أهم المشكلات التي تعوق الحفاظ علي هذه الـــثروات المعنويـــة والدرامية في آن واحد عدم وجود مخازن بما لا يتيح الراحة في تخزين هذه المواد وهو الأمر الذي يؤدي في النهاية إلي خسارة ، ووقـــت ، وإعـــادة إصلاحـــات ، وتكاليف مالية أخيرا .

يناقش البحث الخاص بالحفاظ علي الديكـــور ، والـــذي أجـــراه مســـرح فولكوف VOLKOV طرق صيانة أوراق الأشجار الكثيفة التي تستعملها درامـــا تشيكوف المعنونة (بستان الكرز) والوســـائل الناجعـــة لحفـــظ الزهـــور وأوراق الأشـــجار حتـــي تظـــل زاهـــرة كيـــوم العـــــرض الأول تمامـــــا . وتشـــير الدراسة السينوغرافية إلي ما توصل إلي الفنـــان ي.إلياســـون ، أ. كوساكوفســـكى I. ELIASSON, A.KOSSAKOVSKI لحفظ الأوراق والزهور في مزهريـــة من المعدن ، مع الإشارة إلي تمام الرعاية عند النقل والتخزين بوضع هذه الخامات المسرحية الرقيقة في ورق من السوليفان أو نوع من الورق الشفاف ، حتى تصـــل إلي العرض القادم وهي كاملة الأناقة وتعكس شكل الشئ الطازج.

مثل هذه الأبحاث – النادرة أو غـير المعروفـة إطلاقـا فـي المسـرح العربي – قد ساعدت مسرح الفن بموسكو علي الاحتفاظ بأشجار وأوراق الأشـجار المصممة لمسرحية (بستان الكرز) في صندوق صمـم خصيصـا لحمايتـها مـن العوامل الجوية – بعد كل عرض مسرحي – لمدة خمسـين عامـا جـرت فيـهم المسرحية باستمرار علي خشبة مسرح الفن . وتشير الدراسة إلي ذكريـات أحـد عمال المسرح ج . لوباتين G.LOPATIN عن الجهود المضنية المبذولـة لحـل مشكلة تخزين أوراق الأشجار المسرحية ومشكلات نقلها من مخزنها إلـي خشـبة المسرح وبالعكس.

ولقد وجه المخرج قنسطنطين استانسلافسكي النظر بعنايـة شـديدة إلـي حساسية نقل مثل هذه الخامات ، خاصة في رحلات مسرح الفن إلي الخارج . فكل خامة لها صندوقها الخاص الحافظ لها . والمدفأة تلف بقماش يغطيها حفاظا علـي لونها ، ثم أحاطوها بالقطن من حولها . ونفس الشئ بالنسبة للأعمدة المستعملة فـي مناظر المسرحية . وقد صنعت هذه الأعمدة وكذلك بقية المناظر والديكورات مـن أثاث وجدران ونوافذ وأبواب من مواد خفيفة ليسهل نقلها إلي خشـبة المسـرح أو شحنها في حالة التمثيل خارج روسيا ، من مواد خفيفة كانت تثير المتفـرج عـن طريق خداع البصر ، فيحسبها واقعية ثقيلة يصعب حملها أو حتي إقامتـها علـي خشبة المسرح . ونفس الشئ بالنسبة إلي الستائر ، فكانت من مادة الخـث PEAT (وهو نسيج نباتي نصف متفحم يتكون بتحلل النباتات تحللا جزئيا في الماء) .

يؤكد البحث أنه كان لزاما علي المسرحيين التفكير جديا في طرق الحفـاظ علي الممتلكات المسرحية ، نظرا لعدم وجود منهج لمثل هذه الأمـور ، وغيـاب القواعد المنظمة لحماية الإطار المادي للمسرحيات ، وهو ما يشرح فـي وضـوح أسباب البحث ومبرراته .

الستائر والمناظر المصورة LANTERN LECTURE .

في عام ١٩٦٠ م نشر مقال هام في المجلة الدورية WORLD THE THEATRE بقلم الألماني المسرحي والتر أونرو WALTHER UNRUH يتحدث فيه عن تقنية إضاءة الستائر المسرحية بمناظر مصورة تظهر من جهاز البروجكتور PROJECTOR في لحظات أو مشاهد معينة علي خشبة المسرح (استعمل أستاذي المخرج مارتون أندرا هذه الشرائح في كل فصول ومشاهد مسرحية " وفاة قومسيونجي " للدرامي الأمريكي آرثر ميللرARTHUR MILLER عند إخراجه لها في المسرح القومى ببودابست في ستينيات القرن الماضي) كانت موضة الستينيات آنذاك لسرعتها وأناقتها ، وتأثيراتها الدرامية الفعالة ACTUAL علي المشاهدين.

لكن أونرو يشير في مقاله إلي العقبات التي تواجه هذه التقنية ، وأهمها اهتزاز صورة المنظر المعروض علي الستار أو علي الجدران (بحسب مكان عرضها) DEFORM أي التشويه والمسخ اللذان يؤديان إلي عدم نقاء الصورة المعروضة ، وإلي طريقة تلافي هذا الاهتزاز بعرض شريحة الصورة (وعادة تكون من مادة زجاجية مرسوم عليها المنظر المطلوب أو من البلاستيك القوي) في وقت قصير لا يطول ، حتي تتفادي السخونة والحرارة الصادرة من البروجكتور الذي يعرضها ، ويشع من خلف الصورة حرارة شديدة حسب قوة الوات WATT التي عليها البروجتكور . كما يشير أونرو في نفس المقال إلي المسافة .. أي البعد الذي يتحتم وجوده بين البروجكتور وبين الشريحة المصورة ، خاصة في عروض الأوبرا والدرامات الموسيقية إذ فيهما تعرض الشريحة المصورة لفترات طويلة قد تحتل طوال الفصل الأوبرالي أحيانا .

إن غالبية عكس الصورة يحدث من الأمام في المسارح الأمريكية (من كوبري خشبة المسرح أو من صالة الجمهور لتنزل الصورة علي ستار المؤخرة أو الـHORIZON . ويؤيد الأمريكي السينوغرافي توماس ويلفرد THOMAS

WIL FRED وجهة نظر أونرو أن أنقي الشرائح وأدقها وأكثرها نصاعـــة NET هي التي تعكس علي هذه الصورة (من الأمام).

إلا أن هناك صورا تعكس من الخلف ، وهي المستعملة في الماضي فـــي الأفلام والتليفزيون . والطريقة الثانية (الخلفية) لا تعدم نقاء الصورة ، فضلا عـن أنها تعطي أبعادا جديدة للخلفية أكثر عمقا . والمسارح الأمريكية لا تتمتع بعمق في خشبة المسرح كما المسارح الأوربية . لذلك فإن ما قيمته ٧٥% من مقدار ونقـــاء تأثير الشريحة الزجاجية أو البلاستيكية (الصورة المنعكسة) يظل حاملا للتركـــيز والتكثيف وخصائصهما . كما أن العرض للصورة من الخلف يحمي الصورة مـــن الاهتزاز، ورجل السينوغرافيا من ضبـــط مفتـــاح التعديـــل البـــؤري (الفوكـــس (FOCUS

إلا أننا نطالع رأيا آخر للألماني أرنست كـــلاوس ERNEST KLAUS عام ١٩٣١ م يوجه فيه مسيو م . روشيه M.ROUCHE مدير الأوبرا الفرنســـية آنذاك إلي استعمال عروض الأوبرا لجهاز الستائر والمناظر المصورة ، محذرا من أخطار الاستعمال في النقاط التالية :

أ- انشطار – وأحيانا انكسار – الشريحة الزجاجية المرسوم عليها المنظر .

ب-اشتعال الجلاتينة اللونية التي تحدد لون الإضاءة التي تظهر عليـــــها الصـــورة المنعكسة.

جـــ- انخفاض دقة الصورة المرسومة ، نتيجة سخونة وحرارة الـــبروجكتور مـــن خلفها ، بعد استعمال الشريحة المصورة عدة مرات عند تكرار العرض المسرحي.

وقد راعت بعض الأبحاث الكيميائية هذه الملاحظـــات ، وتوصلـــت إلـــي صنع الشريحة الزجاجية من زجاج رقيق جداً أو من البلاستيك الطيع اللدن.

إن استعمال الشرائح الخلفية قد انتشر انتشارا كبيرا ، وهو مــــا تســـتعمله أوبرا باريس حتي يومنا هذا ، لأنه يظهر الصورة أكثر نقاء ووضوحا (خاصة إذا

ما علمنا أن الإضاءة العامة لخشبة المسرح أثناء استعمال الشرائح تخفض بطبيعة الحال من تأثير ورؤية الصورة التي تطرحها الشريحة علي خشبة المسرح).
وتفاديا للسخونة وانشطار أو انكسار زجاج الشريحة ، أعدت دار أوبرا باريس ثلاثة بروجكتورات خاصة بالستائر والمناظر المصورة ، أخذوا مكانهم في حجرة خاصة ويعملون علي انفراد واحد تلو الآخر ، قوة الواحد منهم ٣٠٠٠ وات ، لتعكس الشريحة الواحدة مساحة ١٨×١٥مترا علي خشبة المسرح.

حول الإطار المادي للعرض المسرحي .

قدم الفنان الروسي اسفاروبوفيتش SVERUBOVITCH تعليمات دقيقة للمسرح حول ما يستعمل علي المسرح من عناصر مساعدة لدرامية العرض . وهو يعتبر أن تنظيم خشبة المسرح يتكون من ثلاثة عناصر مهمة هي :
أ- المناظر المسرحية .
ب- الاكسسوار والمهمات.
جـ- الإضاءة .

وهو يري تخصيص عمال فنيين لكل مهمة من هذه المهمات علي حدة أثناء العرض المسرحي لضمان سريانه سليما دقيقا . وفي حالة العروض في المسارح الصغيرة فإن عمال المناظر (أ) + عمال الاكسسوار والمهمات (ب) يندمجون مع بعضهم البعض ليتولي عمال المناظر مهمة الاكسسوار والمهمات المسرحية الأخري .

عمال المناظر والاكسسوار منوط بهم الواجبات التالية : تجهيز المناظر والاكسسوار في أماكنها تماما علي المسرح (حجرة ، منزل ، غابة ، قصر ، جبال ، حدائق ، أشجار ، صخور ...إلخ) وكل ما يمت إلي تعامل الشخصيات المسرحية بصلة . ويشرف علي العمال رئيس منوط به تحريك عماله وفق نظام

دقيق مكتوب في كل عرض مسرحي ، وهو المسئول عن الأخطاء الفنية التي يمكن أن تظهر أو ترتكب علي المسرح .

والمختص بالاكسسوار تقع ضمن مسئولياته المواد التي يستعملها الممثلون في كل مشهد مسرحي (سيجارة – سيجار، صور ، زهور) وكذلك ضرورة الاعداد اليومي للسوائل (ماء، عصير ، شراب) وكل ما يستهلك يوميا أثناء العرض . كما تقع ضمن مسئوليته إعداد الحيوانات والطيور التي قد تحتاج إليها بعض مشاهد التمثيل ومكملات الزينة في الأزياء (بروش ، خاتم ، عصا ، قلادة).

إعداد السلاح .

عادة ما تحتاج بعض المسرحيات – خاصة في عروض الأوبرا – إلي السلاح ، كالبنادق والمسدسات والرماح وغيرها ، ومن المحظور بتاتا استعمال الذخيرة الحية في المسرح وعروضه الفنية . إلا أن بعض عروض الأوبرا والباليه تقتضي سلاحا حقيقيا . وينبه مسئول الاكسسوار (شخصيا) الممثل الذي يستعمل السلاح إلي استعداد السلاح بالذخيرة الحية البسيطة والتي تحدث أصواتا قوية لكن بلا أضرار , كل ما هنالك هو انبعاث دخان كثيف لا أكثر .

إعداد الحيوانات علي المسرح .

تقع ضمن مهام رجل الاكسسوار إعداد الكلاب والقطط والفئران والطيوروالفرس وغيرها . وهي حيوانات تؤجر لأن المسرح لا يحفظها لكنه يتعامل معها في مسرحياته بين الحين والحين .

ومن المهم التدريب مع الحيوان الذي سيتعامل معه ممثل معين في مشهد أو فصل ما . فإذا لم يتعود أو يتدرب الحيوان علي المشهد ويأنسه فقد يحدث عندئذ ما لم يكن في الحسبان . وتاريخ المسرحيات ملئ بمثل هذه المشكلات العديدة.

وحتي عند استعمال السجائر فإنه يراعي حرصا علـــي صحـة الممثـل والجماهير في الصفوف الأمامية استعمال سجائر من نوع فاخر لكن مـــن النـوع القديم غير الطازج.

كما تتبع أجهزة الضوضاء علي المسرح نفس عمال الاكسسوار إحضـــارا وتشغيلا في مكانها بدقـــة ســاعة العــرض المســرحي . وقـد عنـــي المخــرج استانسلافسكي بتأثيرات الضوضاء عند إخراجه لمسرحية (بستان الكرز) وأعـــاد الكثير من تدريباتها حتي حصل علي التأثير البارع منها .

سينوغرافيا القرن ١٧ الميلادي

مدخل إلي القرن ١٧ الميلادي .

بدخول القرن السابع عشر الميلادي كان لابد أن تتغير سينوغرافيا المسرح في عدة دول أوروبية كانت قد زاولت المسرح وتقدمت في طريق إحيـــاء الثقافـــة المسرحية . لم يكن هناك بد ، بعد أن تطورت نوعيات عديدة من الأدب الدرامـــي . غمرت خشبات المسرح منظرية تتوافق مع تقدم العصر إلي الأمام .

ففي بدايات سنوات القرن ١٧م تأكد شـــكل خشـــبة المســـرح المتزامنـــة المتواقتة (مرة أخري بعد عصر القرون الوسطي لكن في تقنية عصرية آنذاك) بمعنـــي ظـــهور أكـــثر مـــن حادثـــة فـــي وقـــت واحـــد علـــي الخشـــبة .SIMULTANEOUS

١-كثر استعمال الستائر المسرحية بوظائف عديدة .

٢-يزاح ستار داخلي ثان ، ليكشف عن منظر آخر ، أو ميـــدان جديـــد لأحـــداث جديدة.

٣-يسجل التاريخ تقدما تقنيا في خشبة المسرح فـــي عـــام ١٦٣٨ م فـــي مبنـــي للمسرح بمدينة (شوفبورج) SCHOUWBURG لسهولة تغيـــير وتتـــابع المناظر في المشاهد الدرامية المختلفة ، وإبراز علم شعارات النبالـــة HER ALDRY مثل الياقات ، علامات العروش ، الاكسسوارات الدالة علي قيمـــة الشخصيات أو الأماكن الملكية أو النبيلة .

وعلي خشبة المسرح وفي جانبيها عمودان مجســـمان بينـــهما طريـــق أو شارع مرسوم بالمحافظة علي المنظور . وفي اليمين ويسار الخشبة أبواب تـــؤدي وتقود إلي مقدمة خشبة المسرح (البروسينيوم) وكل ذلك يمثل خشبة مسرح داخلية (خلفية بعرض المسرح) وفي وسط المسرح (بالعرض أيضا) أخفي ستار النصف الخلفي من الخشبة . وقد سمح ذلك التقسيم للخشبة بتغيير النصـــف الخلفـــي إلـــي مناظر متعددة عدة مرات ، في أثناء التمثيل علي النصف الأمامي للخشـــبة . وقـــد اعاد مسرح القرن ١٧ تقنية قديمة كنا قد درسناها في مسرح القـــرون الوســـطي . بفرق واحد مهم ، هو إضافة المنظور ، واستقبال تقنية متقدمة وإنسانية .

المسرح الإيطالي

إيطاليا وميلاد الأوبرا

لم يولد فن الأوبرا بين ليلة وأخري ، لكنه كـــان نتيجـــة طبيعيـــة لتقـــدم وازدهار الفن المسرحي . فالأوبرا تصعد علي خشبة المسرح أيضـــا بموســـيقاها وكورالها وكورسها ومناظرها . وهي تستعمل الدراما كذلك في مشـــاهدها . كمـــا تلعب المناظر فيها دورا أساسيا في إعطاء الصورة المسرحية الأوبراليـــة ، حتـــي وإن كانت تقوم أساسا علي الفن الموسيقي الراقـــي المســـتند تمامـــا إلـــي الســـلم الموسيقي.

العروض الأوبرالية علي الخشبة .

من المعروف – علي الأقل حاليا – أن لكل أوبرا مقدمة موسيقية تعـــرف بالافتتاحية الموسيقية . وفي البداية لم تكن هناك افتتاحيات بالمرة . كانت بدايتـــها تتحدد بفانفار FANFAR (بروجي) وترمبيطة موسيقية . تكتب الأوبرا بالشعر – وهو الفارق الهام بينها وبين فن الأوبريت الذي يستعمل نفس عناصر الأوبرا فـــي الغالب ، لكن الشعر فيه يستبدل بالنثر في الحوار والمشاهد المسرحية .

ولد فن الأوبرا في مدينة فيرنزا الإيطالية . وأول أوبرا في العالم هي التي كتب كلماتها جاكوبو بيري بعنوان (دافني) DAPHNE في عام ١٥٩٤ م وفيـها حرر بيري فن الأوبرا من قيود فن المادريجال [1]السابق ، وأعطي مساحة واسـعة للغناء الفردي (سولو) SOLO.

وبإقبال الجماهير علي فن الأوبرا ، جرب آخرون شعراء وموســـيقيون . من أشهرهم كلوديو مونتفردي (١٥٦٧– ١٦٤٣م) وهو مؤلف موســيقي إيطـــالي أسهم في الثورة الموسيقية الإيطالية في مطلع القرن السابع عشر الميلادي .

يحتل فن الأوبرا مكانة في العاصمة روما بعد فيرنزا مكان الميلاد. ويقــدم مســـرح باربـــاريني BARBERINI (٣٠٠٠ متفـــرج) فـــرص صعـــود فـــن الأوبرا وانتشاره علي خشبة المسرح (يذكر الدرامـــي الفرنســـي رومـــان رولان ROMAN ROLLAND أن البابا كلمن التاسع IX.KELEMEN كتب عـــدة أوبرات وبعض السوناتات للمغنيات في الأوبرا) كما اشترك بعض الكاردينالات في تصميم الأزياء لفن الأوبرا.

استقبلت خشبات مسارح الأوبرا الفن الجديد في مدن أخري أهمها فينيســيا. لم يكن التركيز الدرامي لا علي البطل الدرامي ، ولا علي الموضوع أو العقـــدة ، لكنه اهتم بالتاريخ الإيطالي .

---

[1] المادريجال MADRIGAL قصيدة غزلية كانت منتشرة قبل عصر النهضة . تشارك الموسيقى ق عرضـــها على المسرح

وفي القرن ١٧م كانت ثقافة الأوبرا قد ملأت كل فينيسيا . ينتقل إليها هواة الموسيقي لمشاهدة العروض وسرعان ما تعاقدت دور أوبرا باريس وفينا مع الفنانين الإيطاليين .

خشبة مسرح الأوبرا .

مثلت الأوبرات علي خشبة مسرحية (مثلها مثل الدراما) . سيطر علي خشبة المسرح الأوبرالي اتجاهان رئيسيان .

١- خشبة مسرح سرليو SERLIO .

خشبة مربعة الشكل ، مفتوحة من الأمام . وعلي الجانبين يمينا ويسارا نوعان من المنظرية . الأول تشكيل لدائني مصنوع من مادة بلاستيكية طيعة PLASTIC ، والثاني أجزاء من قطع الديكور المرسومة المدهونة . أما الخلفية BACK –GROUND فكانت لبقية المناظر المرسومة المدهونة أيضا .

٢- خشبة مسرح باللاديو PALLADIO .

وكانت تتسم بكثرة الفتحات والمسارب علي الخشبة ، خامات بلاستيكية لدنة غاية في الفخامة . تنوع أكثر في إيراد وتتابع المناظر المسرحية علي الخشبة. وبتوالي العروض الأوبرالية اختلط الشكلان (الاتجاهان) وأصبحا شكلا واحدا نتيجة تداخل عناصرهما واختلاطهما ببعضهما البعض .

كان أول مسرح أوبرالي نموذجي من ناحية المعمار هو الذي صممه الإيطالي جيوفان باتيستا ألوتي (١٥٤٦ – ١٦٣٢م) GIOVAN BATTISTA ALEOTTI في مدينة بارما PARMA باسم تياتروفرنيس TEATRO FAR NESE (من الخشب) الذي كان مثالا للمسرح الباروكي .

امتاز المسرح بفتح المجال الواسع أمام تقنية خشبة المسرح ، وتصميم أشكال تقنية وحلول نظيفة علي المسرح من ناحية اتساع الخشبة أو تضييقها ، ومن

ناحية تغيير شكلها تماما ، ومن ناحية الإيهام بالبعد الثالث علي خشـــبة المســـرح THIRD DIMENSION، ثم أخيرا من ناحية الديناميةDYNAMISM وقـد أشرف علي هذه الحلول لخشبة المسرح الإيطالي نيقـــولا ســـاباتيني NICOLA SABBATINI منذ عام ١٦٣٨م.

سمحت هذه الحلول بتقديم الأعمال الكلاسيكية فـــي الأوبــرا ، وظـــهور سقوف المنظر في الحجرات الملكية .

يعزي هـــذا التقـدم التقنـــي لخشـــبة المســـرح إلـــي مـــهندس العصـــر الباروكي أوتافيو بورناتشـيني (١٦٣٦-١٧٠٧م) OTTAVIO BURNACINI وأربعة مهندســـين آخريـــن يمثلـــون أربعـــة أجيـــال مـــن عائلـــة جـــالي ببينـــا GALLI-BI-BIENA . وقد توسعت تقنية خشبات المسارح فشملت دور أوبـــرا مانهايم باريس ، براغ، ثم القارة الأوربية كلها مستقبلا .

تعريف الأوبرا OPERA.

الأوبرا مؤلف موسيقي ، يدخل في تكوينها الغناء ، الموسيقي ، التمثيـــل ، الكورس ، الكورال ، الرقص ، الأوركسترا السيمفوني .

واسم الأوبرا هو اختصار لاســـمها الإيطـــالي الكـــامل OPERA IN MUSICA وهي – الأوبرا – نوع من المؤلفات الموسيقية غير المتقيدة بفـورم ، بشكل إلا في الافتتاحية . رغم وجود أوبرات حديثة معاصرة في القرن العشرين لا تتقيد بالافتتاحية المشار إليها .

تستعين الأوبرا إلي جانب مكوناتها بـــالديكور ، والمنـــاظر المســـرحية ، الاكسسوار . تعبر شخصيات الأوبرا عن أدوارها وتفصح عن أفكارهـــا بالغنـــاء الأوبرالي عبر المشاعر الإنسانية . وهم لذلك لا يصطدمـــون بمشـــكلات الشـــعر الرصين والقافية وقواعد الشعر (كما في مسرح شيكسبير وراســـين) ، رغـــم أن الأوبرا كنوع موسيقي درامي تكتب بالشعر ، لكنه شعر أسهل بكثير مـــن أعمـــال الشعر الشكسبيري .

تسير الأحداث في الأوبرا الهوينا الهوينا إذا ما قيست بأحداث الدراما المسرحية . ويلعب المغنيون أدوارهم بالغناء ، وأحيانا بتكرار بعض المقاطع الغنائية. يستند التطور الدرامي في الأوبرا علي الآريات ARIA البطيئة وعلي عناصر أخري تدخل قاطعة في الحدث الأوبرالي مثل الإنترلود INTERLUD (الألحان الإضافية القصيرة) ، ولوحات الرقص ، مشاهد الغرام الطويلة ومواقف الموت . ويصبح هذا التخصيص لمثل هذه المشاهد مرموقا ، على اعتبار أن العامل الأساسى والمحرك الأول فى الأوبرات هى الموسيقى . فهى التى بحكم طبيعتها – وفى هذه المواقف بالذات – تساعد على انتقال الأحاسيس والمشاعر الدقيقة المرهفة خدمة لأحداث الأوبرا . لذلك فإن النص الدرامى لا يشكل أية عقبات فى العرض الأوبرالى .

وتاريخيا ..

صحيح أن فن الأوبرا قد بدأ – وفى إيطاليا – حوالى عام ١٦٠٠ م . لكن الواقع أن له أساس قديم يعود إلى المسرح الإغريقى والمسرح اليونانى القديم . بل أن اسم (أوركسترا) نفسه مأخوذ برمته من مكان الأوركسترا – وبنفس التسمية الإغريقية . إضافة إلى أن الدرامات الإغريقية كان يدخل فى تصميم إنشائها وتركيبها الفنى الكورس والغناء والأصوات والرقص والموسيقى ، فى عبادة الإله ديونيزوس إله الكروم الإغريقى.

وباشعاعات عصر النهضة الأوروبى ، وقبل بداية القرن ١٧ ميلادى بعدة سنوات قليلة جدا ، تجتمع جماعة من فيرنزا بإيطاليا ، وبوحى من إحساس العودة إلى إحياء آداب وفنون العصر الإغريقى قبل الميلاد . وتظهر نتائج اجتماعات هذه الجماعة الفنية حين يقدم واحد من أعضائها يدعى بيرى PERI النموذج الأول لميلاد أول أوبرا فى العالم بعنوان (دا فنى DA PHNE) عام ١٥٩٧ م من أشعار كاتشينى CACCINI . بعدها تتبع الأوبرا الأولى ثانية أوبرات العالم بعنوان (يوريديتشى EURIDICI) عام ١٦٠٠ م .

كانت المحاولتان – السابق ذكرهما – هما أول محاولات تطويع الغناء لريثم الكلمة على المسرح . ولم تكن الأغنية المفردة أو الفردية معروفة حتى ذلك الوقت . وقد ساعد على نجاح المحاولة العزف الموسيقى على بعض الآلات الموسيقية والتى كانت قليلة وقتذاك .

وفى عام ١٦٠٧ م يكتب الموسيقى الإيطالى مونتفردى أوبرا (أورفيو) مضيفا جديدا إلى فن الأوبرا وهو فى مهد حياته . ويتمثل هذا الجديد فى الاعتناء أكثر بالتأثير الدرامى ، وبالتغييرات المتتالية فى مشاهد الأوبرا ، ودخول الريسيتاتيفو RECITATIVO (وهو الإلقاء الموقع الملحون الذى لا تتخلله الموسيقى)، والانترلود إلى الآريا، وظهور الغناء الثنائى (الدويتو DUETT) .

كما تطورت الموسيقى فى فن الأوبرا عندما دخلت قاطعة فى الأحداث ، وبين حوارات الشخصيات الأوبرالية ، فغيرت حقا من كثافة التأثيرات الدرامية إيجابا ، كما تقدمت بالجو الأوبرالى العام للعرض الأوبرالى .

ومع أن كل هذه الخصائص الجديدة – والهامة أيضا – فى تاريخ الأوبرا قد خفضت – حتى عند مونتفردى نفسه فى أوبرته المعنونة (تتويج بوبيا) إلا أن درجة حرارة الدراما الموسيقية (الأوبرا) ظلت تتطور تباعا عند فردى قرب نهايات القرن ١٩ ميلادى ، كما يتضح فى مؤلفاته للأوبرا . وهو ما يدل على استمرار حركات التطوير عبر ثلاثة قرون كاملة .

من الطبيعى أن تتعرض الأوبرا طوال مسيرتها إلى تجديدات بفعل الزمن والتطور الحتمى . فتقدم مدرسة نابولى الشهيرة كثيرا من الإنجازات الموسيقية لفن الأوبرا فى القرنين ١٧ ، ١٨ الميلاديين . ولعل أهم إنجازات هذه المدرسة الإيطالية يتركز فى التالى :

١- مصاحبة الأوركسترا العازف للريسيتاتيفو .

٢- اعتماد الآريا دا كابو DA CAPO – ARIA ، والبل كانتو BEL CANTO كأساليب غنائية فى الأوبرا .

لقد أثرت مدرسة نابولى فى أعمال مؤلفين أوبراليين من غير الإيطـاليين ، وهو الأمر الملاحظ فى أعمال موسيقى الألمانى هاندل (جورج فردريش هـاندل G.F. HANDEL خاصة فى أوبراته التى أنجزها بإنجلترا بعد أن استقر به المقام هناك . كان تأثير مدرسة نابولى ينتقل مع فرقها الإيطالية الى كانت تزور أوروبـا على الدوام . وفى لندن يتأثر هاندل بالآريات الإيطالية وبالريسيتاتيفو .

أما فى فرنسا ، فقد بدأت الأوبرا الفرنسية حقا على يد جان بابتست لوللـى J.B.LUULY بادئا بأوبرا الباليه ، التى أعطت فرصة واسـعة لفـن الرقـص للدخول إلى ساحة العرض الأوبرالى (أوبرا أعياد الحب) . كما كان لاشـتراك الكورس بأجزائه المتكررة . ودخول الأوركسترا السيمفونى بين الأحداث تعضيـدا للأوبرا الفرنسية .

ثم يأتى الموسيقى رامو RAMEAU ليكمل التقاليد الإيطالية فيضيف إلى الآريا دا كابو كثيرا ، وينعش مـن لحظـات الحـدث الدرامـى فـى الموسـيقى والأوركسترا بما يدخله من زلازل وعواصف وحرائـق تعـبر عنـها الموسـيقى بالأوركسترا تعبيرات فائقة حية .

ثم نجد GLUCK يبدأ من مدرسة نابولى الإيطالية . لكنه سـرعان مـا يحاول التخلص من الأثر الإيطالى ليقدم أسلوبا أوبراليا خالصا . فيستبدل الألحـان الزخرفية الإيطالية بألحان أخرى قوية التعبير ، ويختصر زمن الريسـيتا تيفـو ، ويبعد الإعادات فى الغناء للقضاء على الملل ، ويطوع موسـيقى الافتتاحيـة فـى الأوبرا لتصبح أكثر صلة بالموضوع الرئيسى للأوبـرا . ويسـجل فـى النوتـة الموسيقية للأوبرا مشاهد الرقص وأصوات الكورس المشترك .

وفى النمسا عند موزارت MOZART يظهر فـى أوبراتـه عنصـران هامان بلغت بهما الأوبرات النمساوية غاية العظمـة والجمـال . فمـن أساسـات الانترمزو ولدت الأوبرا المرحة MERRY- OPERA أولى العنصرين كما يرى فى أوبراته (زواج فيجارو ، كوزى فان توتى) . أما العنصر الثانى فهو دخـول

الكلام المغنى SINGSPIEL . ثم يبحث موزارت بلغته الألمانية الأم (تتحـــدث النمسا اللغة الألمانية وهى اللغة القومية لها) فى دراسة مقارنة عنـــاصر الأوبـــرا الإيطالية وعناصر الأوبرا الألمانية . ويخرج من الدراسة بمزيج يستكمل به التعبير الفنى ، وبالموسيقى وحدها ، وعلى صورة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأوبـــرا . وتولد على أثر ذلك أوبراته الرائعة (هروب من الســـراى ، النـــاى الســـاحر) والثانية حملت كثيرا من عناصر الأوبرا الألمانيـــة . وفـــى القـــرن ١٩ ميـــلادى والمسمى بعصر الأوبرا الرومانتيكية . فان الألمانى فيـــبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦ م) يعتبر فاتحة عصر التطوير الموسيقى . إذ أدخل فى الأوبـــرا القصـــص الشـــعبية الزاخرة بأعمال البطولة . وأظهر ما فوق الطبيعة من سلوك وتصرفـــات ، كمـــا أضاف موتيفات موسيقية وتلوينات صوتية أثرت بالسلب على المواقف الدراميـــة ، ومع ذلك فقد خدمت الحجم الموسيقى فى عروض الأوبرا . إلا أن تاريخ الموسـيقى يرجح أن محاولات وإنجازات فيبر WEBER كانت هى الطريـــق المعبـــد أمـــام الألمانى ريتشارد فاجنر R.WAGNER .

وتظهر فى القرن ١٩ (الأوبرا المحررة) على غرار الأوبـــرا الوحيـــدة لبيتهوفن (فيديليو) ، والتى قادت إلى تيار عرف باسم الأوبرات الكبيرة . وفـــى سنوات أخرى من نفس القرن نلاحظ خطا تطويريا آخر ينبثق على يد الإيطـــاليين روسينى ، بللينى ، دونيزيتى . والأخير قاد إلى إبداعـــات فـــردى فـــى الأوبـــرا الإيطالية الحديثة .

أما عند الألمانى فاجنر ، فإنه يقترب - كمؤلف موسيقى وشـــاعر - مـــن الدراما الموسيقية ، نابعا من فن الأوبرا التقليدى ، لكن مع تغييرات جوهرية تمثلت فى إضافته الأغنية اللانهائية الممتدة ، والموتيف الرئيسى .

ثم يظهر تيار الأوبرات المناهضة للأوبرا الرومانتيكية والتى سادت زمنـــا طويلا فى القرن ١٩ ميلادى ، لتدخل أوبـــرات (غـــير رومانتيكيـــة) تعـــرض

شخصيات من واقع الحياة المعاشة بكل آلامها وأحلامها وكفاحها . فكانت أوبرا (كارمن) للفرنسى بيزيه أول طريق معاكس للرومانتيكية .

كما تولد (الأوبرا القومية) التى أبرزت خصائص القوميات والوطنية (أوبرا هالكا HALKA ، أوبرا هونيودى لاسلو HUNYADI LASZLO) .

إلا أن مولد الأوبرا الروسية (بوريس جودونوف) BORIS GUDONOV على يد مؤلفها موجست بتروفتش موسورجسكى M.PMUSZORGSZKIJ (١٨٣٩ - ١٨٨١ م) قد أثار تغييرا جذريا فى حياة فن الأوبرا عامة . إذ أصبحت أوبرا بوريس جودونوف نموذجا لأوبريت أخرى تعتمد على اللغة الموسيقية الشعبية ، الأمر الذى أثار الطبقة الأرستقراطية التى قاطعت العرض ، هذا بينما سحرت الأوبرا - بشعبيتها - قطاعات الشباب والطبقة الوسطى مهد هذا الحادث فى تاريخ الموسيقى لأوبرات أخرى مشابهة لتهتم بعناصر النزعة الشعبية والمتوسطية (على غرار أوبرات النبيل ايجور ، الخطيبة المباعة) .

أما فى الأوبرات الواقعية عند الإيطالى بوتشينى بين القرنين ١٩ ، ٢٠ فاننا نكتشف (الواقع) فى فن الأوبرا . سواء كان واقعا صينيا كما فى أوبرا الأميرة توراندوت ، أو واقعا يابانيا فى أوبرته بترفلاى ، أو واقعا أمريكيا فى أوبرا ابنة الغرب .

أما تلامذة المدرسة الفاجنرية فى العصر الحديث ، فعلاماتها يحملها النمساوى ريتشارد اشتراوس R.STRAUSS فى أوبرات سالومى ، أدريان ناكسوس ADRIAN NAXOS . والأوبرا الثانية حملت أحداثا منافية للعقل من نوع وجنس الأسيرد .

وفى الأوبرات الفرنسية الحديثة عند كلود ديبوسى فان أوبرته بيلاس وميزيلاندا تحمل عنصر الكآبة - الميلانخوليا MELANCHOLY ، وتعرض

عالم الرسامين الانطباعيين ورمزية الشعراء الرمزيين من ناحية ، وتأثيرات علـــم النفس على هذا العالم من ناحية أخرى .

ويحاول فى القرن العشرين الأمريكى ألبان برج ALBAN BERG فـــى أوبرته (فويتسك WOZZECK) إبراز الصراع الاجتماعى فى أشكال موســيقية عصرية تختلف عن الأشكال الموسيقية القديمة فى السوناتا والفوجا والباساكاجليا.

أما أوبرات استرافنسكى ، فهى أوبرات الرفض والإنكار التـــى تعــرض التهكم العصرى وتبرز السخرية فى أدق معانيها .

آليات خشبة مسرح الأوبرا .

بفضل الآليات الكبيرة التى دخلت على تقنيات المسرح الإيطالى ، كـــان بوسع خشبة المسرح تنفيذ معجزات تقنية كالأطياف ، وركوب السحاب ، والاختفاء من على الخشبة بطريقة تكاد تكون سحرية ، وتحرك الشمس والقمـــر والنجــوم . وكان الجمهور العاشق لمثل هذه الخدع يطالب بالمزيد منها فى عملية الإخراج .

المسرح الأسبانى

إبان القرن ١٧ ميلادى ، وضمن اتجاه المسرح الأسبانى إلـــى الصعــود تطورا ، يصل (مسرح العالم) لكالدرون دى لاباركا إلى القمة الفنية (المســـرح الباروكى Baroque (الباروك هو أسلوب وتيار فنى فى التعبير ساد فـــى القــرن ١٧ بصفة خاصة . وهو يتميز بدقة الزخرفة ، وغرابتـــها أحيانـــا ، وباصطنـــاع الأشكال المنحرفة أو الملتوية فى فن العمارة ، وبالتعقيد والصور الغامضة فى فـــن الأدب).

فى المسرح الباروكى مثلت أغلب درامات لاباركا . وقد استعان الأســـبان بالفنانين الإيطاليين . ففى عام ١٦٢٦ يستدعى كوزيمو لوتى المعمارى الإيطــــالى ومهندس الديكور لبناء مسرح البلاط .

فى بوين راتيرو Buen Retiro أنشئت عدة خشبات مســـرحية . وكـــان هناك ما أطلق عليه (المسرح الكبير) داخل القصر فى الجناح الشرقى . كواليـــس من البناء على النمط الإيطالى . حدائق الخشبة المسرحية جاءت على نمط حدائـــق فيرنزا الإيطالية .

وحينما أكمل الإيطالى دل بيانكو BACCIO DEL BIANCO وسائل السينوغرافيا بعد لوتى ، زاد من التقنيات الفنية لخشبة المسرح ما بين أعوام ١٦٥١ ، ١٦٥٦ م فى مسارح مدريد . وقد استعملت مسرحيات لاباركا كل هذا التقدم التقنى الجديد ، والسينوغرافيا المتقدمة آنذاك . (مرور سفن ، زلازل ، انهدام قصور وفناؤها ، هبوط آلهة قديمة على الخشبة ، وعديد من الخدع المسرحية المشوقة للجماهير .

مسرح أسبانيا الباروكى
وتوسع بناء المسارح

قام المسرح الأسبانى فى القرن ١٧ م علـــى جـــهود الدرامـــى الأســـبانى كالدرون دى لاباركا CALDERON DE LA BARCA الـــذى أطلـــق علـــى مسرحه (مسرح العالم). وهو المسرح الذى مثل بحق (المسرح الباروكى) .

١- حدد المسرح الباروكى الأسبانى ثلاثة تيارات هى :

أ- COR – THEATRE مسرح شعبى .

ب- مسرح البلاط .

جـ- مسرح السادة .

أ- المسرح الشعبى .

وتنسب تسميته COR إلى لفظة (الزريبة) . يقع هذا النوع فى ســاحات قريبة من المنـــازل البســيطة (كمـــا فـــى عـــهد الدرامـــى ســـرفانتس) مثـــل CALLEDELA CRUZON عـــــام ١٥٧٩ م ، CALLE DEL PRINCIPEN عام ١٥٨٢ م فى العاصمة مدريد . قسمت خشبة المســـرح إلـــى اثنتين : جانبى المسرح ، الخلفية . أطلق على الخلفية التى حـــوت شـــرفات اســـم ALTO DEL TEATRO . وعلى الخشـــبة المســـماة TABLADO أقيمـــت المناظر المتحركة من (صخور ، أشجار ، زهور ، حوائط) . خشبة المسرح فـــى هذا النوع بسيطة للغاية . استعملت ستارا – للفصل بين الخلفية ومقدمة المســـرح – فى منتصف الخشبة عرضا . دهنت المناظر والأشجار بألوانها الطبيعية . استعملت الخشبة تقنية الطيران على المسرح أو الهبوط مـــن الخشـــبة إلـــى أســـفل . لـــم يكن هناك ستار للمقدمة (مما أبرز مشكلة إخراج المبارزين المقتولين على المسرح من الخشبة .)

تم بناء مسارح شعبية فى مدن أسبانية أخرى بعد مدريد . فـــى فلانســيا VALENCIA عام ١٥٨٣ م ، وفى قرطبة CORDOBA فى عــام ١٦٠٦ م .
ويتوسع بناء الدور المسرحية .

- مسرح كوليزيو COLISEO بإشبيلية عام ١٦٠٧ م .
- تياترو دونا ألفيرا DONA ELVIRA بإشبيلية عام ١٦١١ م .
- مسرح زاراجوزا ZARAGOZA
- مسرح برشلونة BARCELONA
- مسرح غرناطة GRANADA
- مسرح توليدو TOLEDO
- مسرح فالادوليد VALLADOLID

ومنذ عام ١٦٢٠ م تدخل إلى المسرح الأسبانى التقنيـــة الآليـــة المتقدمـــة للإبهار الميكانيكى على خشبة المسرح (لم يستعمل الكاتب الدرامى الأسبانى لـــوب دى فيجا هذه التقنية فى مسرحياته ، فى تركيز على كلمة الدرامـــا فيـــه ، وعلـــى فخامة الأزياء للشخصيات المسرحية) .

ب- مسرح البلاط :

عمل مسرح البلاط فى عهد الملك فيليب الثانى II. FULOP فى القصـــو الملكى بمدريد فى قاعة للمسرح أطلق عليها (صالون الكوميديا) SALON DE COMEDIAS . فى عام ١٦٠٧ م أضيفت قاعة مسرحية ثانية. جلـــس الملـــك وأسرته خلف نافذة كبيرة لمشاهدة العرض المسرحى .

تختلف خصائص مسرح البلاط عن خشبة المسرح الشعبى ، خاصة بعـــد اعتلاء فيليب الرابع العرش فىعام ١٦٢١ م ، والتعمق فـــى ديكـــورات ومنـــاظر الدولة الأسبانية .

فى عام ١٦٢٦ م يستدعى الأسبان مهندس المناظر الإيطالى كوزيمو لوتى COMSIMO LOTTI لبناء قصر مدريد ، وعدة مسارح للبلاط ، قصر للصيد (الذى أصبح مؤخرا مسرح زارزولا ZARZUELA) .

عرفت خشبة مسرح البلاط بالتنوع الشديد ونضارة ما على الخشبة من ديكورات وزهور وجماليات طبيعية . الحدائق بأجنحتها ذات الورود ، والأشجار بفروعها وخضرتها الزاهية . الخلفية للخشبة تكمل ما على الخشبة من عناصر الخدع الفنية التى تلفت نظر الجماهير إلى روعة التقنية الفنية .. مراكب صغيرة - تصل أحيانا من كثرتها إلى أساطيل - تجوب خشبة المسرح (التى تمثل النهر) ، تحطيم السفن والزلازل وغيرها يظهر على الخشبة . شخصيات مسرحية تهبط من أعلا ، وتطير صاعدة من الأسفل على خشبة المسرح . (لم يشهد الدرامى كالدرون هذه التقنية العالية من قبل) .

جـ - مسرح السادة :

١- جرت عروض هذا النوع من المسارح عادة فى الحدائق . حتى ليعيد النوع صورة مسرحيات الأسرار المقدسة فى عصر القرون الوسطى .
٢- الدراما عن عدة مسرحيات فى عدة فصول ، وتتخذ من الميادين العامة والشوارع الواسعة مكانا لها . يبدأ العرض المسرحى بدوران حول الميدان متخذا شكل المهرجان . بين رقص الراقصين وموسيقى العازفين وقفز الممثلين فى ملابسهم وأزيائهم المسرحية . ثم يتبع هذا المهرجان دخول الملك والملكة فى بناء كرتونى ضخم (ليس الملك الحقيقى ولا الملكة الحقيقية) تتبعهما الحاشية . هذا المشهد كان يجرى فى الصباح .

وبعد الظهر ، تتبع مسرحية (السيارات) . يبدأ العرض حوالى الساعة الخامسة. خشبة المسرح الآن فى الهواء الطلق باتساع قدره ٢٠ مترا عرضا وستة أمتار طولا . السيارات مغطاة من جانبيها فقط بالستائر وإلى جوار السيارات غطت الديكورات بقية مساحة الخشبة . حوت كل سيارة من داخلها أزياء ممثليها

وأدوات اكسسوارهم ، فإذا ما رفع الستار عن السيارة كـــان المســـرح والخشـــبة مفتوحين على بعضهما البعض . ثم يجرى التمثيل .

موضوعات الدرامات دينية حيث ديكور المذبح ، وتعرض التضحية ومـــا شابهها من معجزات .

هذه الأنواع الثلاثة من خشبة المسرح قد أبـــرزت نوعيـــن مـــن الكتابـــة الدرامية ، ظهرتا فيما بعد فى أعمال الأسبانيين لـــوب دى فيجـــا ، كـــالدرون دى لاباركا .

المسرح الفرنسى

علامات وإشارات .

لم تظهر آثار مسرحية هامة فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن ١٧ ميلادى . بمعنى لم يتم العثور - فى تلك الفترة - على دراميين حركوا شـــيئا فـــى تاريخ مسرح فرنسا . ومع ذلك فقد كان المسرح الفرنسى متقدما عنه فى انجلـترا . لكن هذا الأمر قد تغير تماما فى النصف الثانى من القرن ١٧ ميلادى بعد النفحـــات الدرامية للثلاثة الدراميين الفرنسيين الكبار ..

١- بيير كورنى PIERRE CORNEILLE
(١٦٠٦ - ١٦٨٤ م)

٢- جان راسين JEAN RACINE
(١٦٣٩ - ١٦٩٩ م)

٣- جان بابتست بوكلين موليير J.B.P. MOLIERE

(١٦٢٢ - ١٦٧٣ م)

ساعدت الحياة العامة على الخطو ناحية الاستقرار بعد أن خلد العالم إلى النظام والاستقرار الاجتماعى ، بعد فترة الحروب الدينية ، إذ كان الطموح ثقافيا . لذلك برزت الدعوات الفرنسية لابتداع آداب جديدة تصل إلى أذواق الفرنسيين ومن بينهم رواد المسرح . وعلى ذلك نرى أن الطريق أمام المسرح كان معبدا بعد أن اتسع منهج إقامة وبناء الدور المسرحية فى كل بلاد فرنسا ، ومراكز النشاط الثقافى . وكانت العاصمة باريس هى مشعل النور الثقافى بحق .

رعى ملوك فرنسا المسرح والمسرحيين . لويس الرابع عشر يرعى راسين وموليير . ويقام مسرح ملكى فى فرساى مقر الحكم الملكى (وهو مسرح شاهدته عدة مرات أثناء زيارتى لفرنسا داخل القصر الذى يبعد ٢٢ كيلو مترا عن العاصمة باريس . مسرح صغيرة خشبته أصغر قليلا من خشبة مسرح الأزبكية القاهرى ، لكنه مسرح ملكى أنيق تتجلى فيه العظمة والفخامة الملكية الفرنسية . كل مقاعد الصالة من الفوتيهات الكبيرة الوثيرة . ناهيك عن وسائل إضاءة مكان الجمهور) .

لم يأخذ المسرح الفرنسى بأسلوب المناظر المسرحية القديمة التى تستعمل أكثر من منظر فى وقت واحد (التزامن أو التواقت SIMULTANEITY) مفضلا العودة إلى المنظر الأمامى المواجه للجماهير والذى ساد مسارح إيطاليا فى بدايات عصر النهضة ، والمتمسك بنظرية المنظور فى المسرح . استعمل هذا التحديث فى المناظر المسرحية فى مسرح أوتيل دى بورجونى H.DE BOURGOGNE " مناظر بسيطة تتكون من أجنحة وجانبية ستائر خلفية وحولها إطار المنظر الأمامى وقد انحنى انحناءة قوية كأنه إطار صورة " (١٧) .

الكلاسيكية الفرنسية الجديدة

مدخل إلى الكلاسيكية الفرنسية الجديدة :

حتى عام ١٦٢٩ م كان مسرح هوتيل دى بورجونى هو المسرح الفرنسى الوحيد العامل فى استمرارية يومية .

وانضم إلى هذا الاحتراف كثانى مسرح مستمر فى باريس (مسرح المستنقع) THEATRE DU MARAIS الذى بدأ إشعاعاته فى حى المستنقع بإدارة الممثل والمدير الفنى غوليوم ديزيلبرت GUILLAUME DESGILBERT مكان أحد الأديرة فى عام ١٦٢٩ م . وسرعان ما احترق المسرح كاملا بأجهزته ومعداته التقنية فى عام ١٦٤٤ م . لكن أعيد بناء المسرح من جديد وأدخلت عليه أعظم التقنيات العصرية آنذاك على يد الإيطالى المعمارى جاكوبو توريللى JACOPO TORELLI . وظل مسرح المستنقع هو المسرح الفرنسى المكتمل ، وحتى عام ١٦٧٣ م ظلت فرقة الدرامى الفرنسى الشهير موليير MOLIERE تمثل مسرحياتها الفكاهية على خشبته .

بنى الكاردينال ريشيليو RICHELIEU المسرح الفرنسى الثالث فى باريس عام ١٦٣٩ م ، فى قصره تحت إشراف المهندس المعمارى جاك ليمارسييه JACOUES LEMERCIER للعروض المسرحية فى القصر . تبع المسرح الملك بعد وفاة ريشيليو فى عام ١٦٤٢ م ثم تحول إلى مسرح عام باسم (مسرح القصر THEATRE DU PALAIS وأعيد افتتاحه فى عام ١٦٤١ م. وفى عام ١٦٦١ م يصبح المسرح بيت موليير المسرحى . ففى ليلة ٢٠ يناير ١٦٦١ م يعرض المدير والدرامى موليير درامتيه سجانريل ، انتقام الحب SGANARELLE, LE PETIT AMOUREUX, . مثلت فرقة موليير على مسرح القصر حتى وفاته عام ١٦٧٣ م . حتى تسلم المسرح الموسيقى الفرنسى لوللى - LULLY ليحشد ريبرتوار المسرح بعروض الأكاديمية الملكية للموسيقى

والرقص ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE ET DE DANSE وكذا بعروض الأوبرا .

استمرار حركة بناء المسارح :

١- فى بداية حكم ملك فرنسا لويس الرابع عشر ، عام ١٦٦١ م تم بناء دار أوبرا باريس .

٢- وفى عام ١٦٦٩ م وبأمر ملكى آخر تم بناء الأكاديمية الملكية للموسيقى .

٣- فـــى ١٢ أكتوبـــر ١٦٨٠ م صــدر أمـــر ملكـــى بإنشـــاء مســـرح فرنسيز THEATRE FRANECAIS . وتبعته ثـــلاث فـــرق مســـرحية آنذاك.

٤- قويت حركة بناء المسارح فى قصور الأمراء والنبلاء . ففى عصـــر الملـــك لويس الرابع عشر ، لم تقتصر عروض المســـرح علـــى مســـرح فرســـاى VERSAILLES. (مسرح القصر الملكى) ولا فى حديقته فقـــط ، بـــل انتشرت داخـــل قصـــور أخـــرى (مســـرح ســـان جيرمـــان - SAINT GERMAIN فى ليى LAYE ، مسرح تشويسى CHOISY فـــى فنســـن VINCENNES) .

خشبة المسرح .

لم تولد الكلاسيكية الفرنسية الجديـــدة وحدهـــا فىالقـــرن الســـابع عشـــر الميلادى، لكن صحب ميلادها تقنية خشبة المســـرح البـــاروكى ، فـــن المنـــاظر والديكورات الباروكية .. مع بعد العلاقة بينهما . فبينما كانت عناصر الدراما تعـــود إلى درامات عصر النهضة بعيدا عن اللونية فى الدراما ، كانت خشبة المسرح وفن المناظر يتسمان بخصائص المسرح الإيطالى وزحمة المنـــاظر فـــى بحـــث عـــن سينوغرافيا تلائم عصور القصور والبلاطات ، وتوافق متطلبات ظهور فن الأوبـــرا المتعدد المناظر .

بدأ التأثر بالتقنية الإيطالية ماكينات ومناظر في عام ١٦٤٥ م مع ميلاد الكلاسيكيات الفرنسية الجديدة (درامات بيير كورنى) PIERRE COR NEILLE (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) . وظهرت على الخشبة رسومات توضيحية لمغزى الدرامات بجهود الفرنسيين لورين ماهيلو ، وتابعه (زمنيا) ميشيل لوران LAURENT MAHELOT , MICHEL LAURENT في مسرح هوتيل دى بورجونى .

١- يقف الممثل أمام الديكور الخاص بمشهده ومن هناك يلقى دوره أو شخصيته. لذلك كان من الضرورى إقامة المناظر إلى جانب بعضها البعض لتتتابع وفق مشاهد الدراما .
٢- والنمط الثانى من المناظر كان يمثل قصورا وساحات داخل القصور ، وبابا خشبيا فى المؤخرة واثنين من (البانوهات) فى مقدمة خشبة المسرح . وهو ما كان يتوافق مع الوحدات الدرامية الثلاث التى أخذ بها مسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة .
٣- وطد دعائم التقنية على خشبة المسرح الإيطالى جياكومو توريللى GIACOMO TORELLI .
٤- فى عام ١٦٥٤ م قدم المسرح الفرنسى تقنية أوبرالية متقدمة لعروض الباليه فى مسرح (البوربون الصغير) PETIT – BOURBON للفرنسى لوللى LULLY .
٥- تخصص فى الأزياء المسرحية بيريان BERIAN الذى استعمل ملابس العصر فى كل من الدرامات والأوبرات ، تحمل ثراء وأناقة وزخرفات العصر الباروكى .

الباليه والأوبرا فى فرنسا .

١- مثل موليير دراماته الفكاهية محتلا أعياد القصور الملكية الفرنسية .

٢- ظهر الباليه الملكى فى الحفلات ، وأعياد الميلاد ، وأعياد الأسماء والخطبات. وفى عشر سنوات ما بين أعوام ١٦٠٠ ، ١٦١٠ م قدم مائة عــرض للباليــه كموضة مسرحية جديدة . (باليهات كوميدية ، باليهات ميلودراميـــة وكلــها ترتكز على الرقص والموسيقى) .

٣- بدءا من ١٦٥٦ م يبدأ جـــان بابتســت لوللـــى JEAN - BAPTISTE LULLY (١٦٣٣ - ١٦٨٧ م) فى العمل بالبلاط الملكى كمؤلف موسيقى وعازف للكمان والتمثيل والباليه . فى عام ١٦٦٤ م يؤلف موسيقى لمســرحية موليير (زواج بالإكراه) LE MARIAGE FORCE فى مسرح اللوفــر . LOUVER

المسرح الإنجليزى

أدى هجوم المتشددين (البيوريتانيين) PURITANS الإنجليز ، وهــم من المتزمتين ضد الثقافة المسرحية ، أدى إلى إغلاق كل الدور المســـرحية فـــى إنجلترا . ظلت المسارح مغلقة لثمانية عشر عاما . ولم يسمح لها بمزاولة التمثيـــل إلا بعد عودة الملك الإنجليزى شارل الثانى عام ١٦٦٠ م إلى الحكم الملكـــى مـــن جديد .

لعل أهم ظاهرة مسرحية فى القرن السابع عشر الميلادى فى إنجلترا هـــى فرقة جون جرين JOHN GREEN التى جابت فى سنتى ١٦٠٧ ، ١٦٠٨ م كـل بلاد إنجلترا .

حركة بناء المسارح الإنجليزية .

١- بدءا من العام ١٥٧٦ م ويمكن ملاحظة حركة مسرحية معمارية تتلخص فـــى الإقبال على بناء الدور المسرحية المتعددة .

ففى عام ١٦١٣ م كان هناك مسرحان ، فى عام ١٦١٧ م شـــيد مســـرح (كوكبيت) COCKPIT . وفى عام ١٦٢٩ م وبهدف أرستقراطى بحـــت تم إنشاء مسرح قصر سالسبورى SALISBURY COURT .

ثم حدث الصراع . ففى عام ١٦٤٢ م يمنع فن التمثيل من المزاولة علـــى خشبة المسرح . لكن هذا المنع لم ينفذ إلا عام ١٦٤٧ م (فى أواخر عـــام ١٦٤٨ وأوائل عام ١٦٤٩ م تحرش الجنود بالمســـرحيين وتعـــدوا علـــى الدور المسرحية بالتخريب فى مسارح الحظ ، كوكبيت ، سالسبورى) .

٢- لم يعد النشاط المسرحى إلا فى عصر الملك شارل الثـــانى II.CHARLES وبأمر ملكى . وسرعان ما عمل كيليجرو KILLIGREW بادئا العـــروض المسرحية فى مسرح (الثور الأحمر) القديم ليلة ٥ نوفمبر عـــام ١٦٦٠ م . وتبعته فـــرق مســـارح VERE STREET THEATRE ، دافيننـــت – DAVENANT .

٣- فى ٧ مايو عام ١٦٦٣ م يفتتح مسرح دورى لين DRURY LANE أبوابه للجمهور .

٤- سار المسرح الإنجليزى فى قناتين مختلفتين :

مسرح النبلاء والملكية البريطانية ، ومسرح طبقة المواطنيـــن .. الطبقـــة الوسطى .

قدم المسرح الإنجليزى (الإليزابيثى نسبة إلى ملكة بريطانيا إلـــيزابيث) مسرحيات تراجيكوميدية ، مسرحيات البطل التراجيدى . وقد جهز موقف المســـرح هذا دراميين من نوعين لكل منهما خصائصه ومميزاته .

خشبة المسرح .

١- بدأت حركة تقنية المناظر على الخشبة فى عصر الملكة إلـــيزابيث . جـــاءت المناظر خلف بعضها البعض ليظهر كل منظر فى المشـــهد الخـــاص بـــه .

واستعملت المناظر التى تدلى من أعلى لتسهيل وسرعة تغيير المناظر ، مما قوى من الشكل والتعبير التياترالى .

٢- يذكر أحد مؤرخى الإنجليز صامويل ببيز SAMUEL PEPYS فى مذكراته أنه شاهد عرضا مسرحيا عرائسيا فى مدينة لندن ، وأن فرقة عرائسية ثانية فى احدى البلاطات الملكية شهدها ملك إنجلترا . (عرفت إنجلترا مسرح العرائس منذ القرن ١٦ ميلادى) . كما انتشر مسرح العرائس إبان القرن ١٧ ميلادى فى أسواق بريطانيا .

شكل خشبة المسرح .

" واتخذت منصة التمثيل صورة انتقالية بين النموذج الاليزابيثى والنموذج الحديث فى البناء والعدة – كما حدث فى فرنسا – فكان نموذجا فى ذلك الوقت أشبه بساحة " التنس " المستطيلة الضيقة ، وقام الممثلون بالتمثيل فى الردهة لا فى وسط الجمهور . ثم تغيرت صورة المسرح الداخلية ، وصارت الإضاءة عنصرا مسرحيا ...

امتاز المسرح الإنجليزى فى فترة عودة الملكية بامتداد مقوس وراء الستار ، سمى بالستار الصغير (APRON) ومن الجلى أنه كان من بقايا منصة التمثيل فى العهود السابقة . وبقى أثر آخر فى صورة بابين – أو أربعة أحيانا – للدخول وكانت تقام فى مواجهة المنظر الأمامى (OROSCENIUM) . واتجه الممثلون منها عادة إلى منصة التمثيل أو خرجوا منها . وقد ساعد الستار الصغير الممثل على أن يكون قريبا من الجمهور ، كما أطلت الأبواب عليه ، مما يجعلنا نعتقد أن معظم التمثيل كان يحدث فى الجزء الأمامى . وظل الستار الخلفى مدة طويلة عبارة عن ستار خلفى للممثلين . وانقضت أعوام كثيرة ، وتقهقر هؤلاء الممثلون تدريجيا ، وقنعوا بالتمثيل داخل المنظر الذى صنع من أجلهم ، بدلا من التمثيل فى مواجهته " (١٨) .

الباب التاسع

القرن ١٨ الميلادى



سينوغرافيا القرن ١٨ الميلادى

مسرح التنوير الإنجليزى

قويت فى المسرح الإنجليزى فى القرن الثامن عشر الميلادى درامات (الكوميديا الأخلاقية) COMEDY OF MANNERS فى ارتفاع لصوت الحرية . وشارك الدرامى الإنجليزى وليم كونجريف (١٦٧٠ - ١٧٢٩ م) WILLIAM CONGREVE بكوميدياته فى هذا النوع الجميل بمسرحياته (الشاب العجوز ، ذو الوجهين ، حب بحب) THE OLD BATCHELOUR, THE DOUBLE DEALER, LOVE FOR LOVE.

إلا أنه يكتب – فى إحباط شديد – تراجيديته المعنونة (طريق العالم THE WAY OF THE WORLD دون أن يمس أى خط أخلاقى فيها ، ثم يعتزل فن كتابة المسرحية ويخبر صديقه الفرنسى فولتير عند زيارة الأخير له بترك الكتابة الدرامية وهجرها والعيش كمواطن جنتلمان (حسب تعبير كونجريف) .

١- وإلى جانب النوع الدرامى الكوميديا الأخلاقية يبرز نوع درامى آخر عام ١٦٨٩ أيد انتصار الثورة الإنجليزية . غير هذا النوع ديكورات القصور فى المسرحيات ، وصالات الصالونات الإنجليزية . وأحل بدلا منها أماكن ومناظر واقعية (حمامات شعبية، أعياد المواطنين ، حياة الرجل الإنجليزى البسيط) . كان الدرامى كوللى كيبر COLLEY CIBBER على رأس دراميي هذا الاتجاه (١٦٧١ - ١٧٥٧ م) . كان أهم عناصر الكوميديا هو صراع الأحاسيس عند المواطنين . ومنذ ذلك النوع عرف نوع ثالث من الدرامات أطلق عليه (الدرامات العاطفية SENTMENTAL COMEDY (كانت درامات البطل الإنجليزى قد أفل نجمها).

٢- خدم المسرح فى القرن الثامن عشر الميلادى صوت المواطنين بعد اختفاء مسرحيات البطل ، وهو نفس المسار الذى أخذته أوبرات القرن نفسه فى مسارح الأوبرا الباروكية .

٣- طورت الأنواع الدرامية - السابق الإشارة إليها - من قدرات وطاقات الممثلين الإنجليز ، وعرضتهم لدراسات فى علم النفس وعلم الشخصية . وهو ما عكس - بفنونهم التمثيلية - على ترقية أحاسيس وفكر الجماهير المتأثرة وجدانيا وعقليا بالمسرحيات والعروض .

٤- كانت الإمبراطورية العجوز بريطانيا أكبر دولة استعمارية آنذاك .

٥- صدر قرار حرية الرقابة الصحفية والمسرحيات . وأكبر هذا القرار من قيمة وسمعة المسرح الإنجليزى .

٦- يعتبر المسرحى دافيد جاريك (١٧١٧ - ١٧٧٩ م) DAVID GARRIC واحد من المصلحين المسرحيين الثوريين لإصلاح حياة المسرح الإنجليزى . عمل بمسرح الكوفنت جاردن COVENT GARDEN ، ثم أدار مسرح درورى لين . قدم ٢٤ مسرحية من مسرحيات شيكسبير (كتب شيكسبير ٣٧ مسرحية) . قدم الأداء التمثيلي الواقعى . ارتقى بديكورات المسرحيات التى أخرجها وحقق حلولا درامية حسنة .

علامات وأمارات التنوير فى مسرح التنوير الإنجليزى .

قادت الظروف السياسية إلى تغييرات هامة فى حياة المسرح الإنجليزى مؤثرة على الحياة الاجتماعية ، الأمر الذى أدى بالضرورة إلى ما يعرف بسينوغرافيا خشبة المسرح . وأهم هذه التغييرات هى :

١- مولد الكوميديا الأخلاقية COMEDY OF MANNERS .

٢- ظهور الكوميديا العاطفية SENTIMENTAL .

٣- الثورة الفنية التى قام بـــها هـنرى برسـيل HENERY PURCELL . (١٦٥٩ – ١٦٩٥ م) حتى وإن كانت من أعمـــال القــرن ١٧ ميــلادى ، فجاءت العروض على مستوى ضخم يساوى ضخامة الفن الأوبرالى بكل مـــا حوته هذه العروض من فن تمثيل راق ، مستوى رفيع فى فـــن الموســيقى ، رقصات بمصاحبة الموسيقى بما يتطلب تقنية فنية عالية على خشبة المســـرح بكل تأكيد .

٤- انزواء عصر تراجيديات البطل . HEROIC TRAG بعد أن قامت مكانــــه الأوبرات لتؤدى وظائفه فى الأوبرا الباروكية .

٥- انبثاق الدرامات القومية الملتصقة بأحوال المواطنين .

فمنذ بداية القرن ١٨ ميلادى وحتى عام ١٧٤١ قرب منتصفـــه (تــؤرخ كتب المسرح العالمى نهاية ١٧٤١ بتمثيل الممثل الإنجلـــيزى تشـــارلس مـــاكلين CHARLES MACKLIN دور شيلوك فى تاجر بندقية شيكسبير منذ أو خـــلال ٤٠ عاما دخلت فنون التمثيل إلى تطور سريع خاصة فى فن الممثل) . ارتفع فـــن الأداء إلى مستوى رفيع . عبر الممثلون عن شخصياتهم فى درامــــات المواطنيـــن (القومية) بالصوت العاطفى الدافئ والمؤثر فى الوقت نفسه على كل الجمـــاهير . دخلت على التعابير الدرامية الفنية العناصر النفسية والإنسانية التى حققت فنا تمثيليا راقيا ومناسبا لتعبير (التنويرية) ILLUMINATION فاستعمل الممثلـــون – بالأداء والتمثيل والدخول فى الشخصية المسرحية – وكل ما لديهم مـــن أحاســيس مخلصة وقواعد المهنة للوصول إلى الاستثارة العقلية والاستثارة الروحيــــة معـــا . وقد ساعدت الثقافة المسرحية آنذاك العصر علـــى انتشـــار أفكـــار التنويـــر فـــى المسرح، إصدارات فنية من مطبوعات ومجلات ودراسات كــــانت تطـــرح علـــى الجماهير المسرحية أحيانا للنقاش (دراسات فنية كتبـــــها بـــترتون THOMAS

BETTERTON ، صـــدور أول مجلـــة مســــرحية بعنــــوان THEATRE عام ١٧٢٠ م ، المجلة النقدية المتفرج SPTECTATOR .

تحول فى فن الممثل .

وسط تقدم التنويرية إلى الأمام تطبع طبعة جديدة لأعمال شيكســبير عــام ١٧٠٩ بفضل من رعاية نيكولاس رو NICHOLAS ROWE . يقود الممثــل والمخرج الإنجليزى دافيد جاريك DAVID GARRICK الثورة فـــى فــن أداء الممثل معالجا نظرية الكلام والنطق والتنفــس RESPIRATION باعتبــار أن الهواء هو المادة لحـــدوث الصـــوت ، مناقشـــا النغمـــات TONES ، والرنيــن RESONANCE ومحولا - وهذا هو المهم - فـــن الممثــل إلى صـــورة فــن جديد يحمل علامات الواقعيـــة . وكـــان ذلــك يمــس ميــدان خشــبة المســرح والفراغ والمساحات ، وكلـــــها توضـــع وتقــع عليـــها المنظريـــة مـــن ديكـــور ومنـــاظر وكواليـــس . وبتعـــاون جـــاريك مـــع فيليـــب جــــاك لوثربـــــورج PHILIP – JACQUE DE LOUTHERBOURG الألزاشى من حى لنـــدن أمكن الإيحاء بالعلاقة الواقعية المشتركة بين فن ممثل واقعى يعمل ويمثــــل أمـــام ديكور ومناظر وسينوغرافيا تتناسب مع وقائع وعبارات ورنين صوت الممثل .

المسرح الفرنسى

عصر التنوير فى فرنسا

ترك موت الملك لويس الرابـــع عشـــر راحـــة كبـــيرة لفرنســـا . ولـــم يستطع الملك لويس الخامس عشر وقف نزيف الانحدار إلا أنه خفـــف منـــه بكــل تأكيد . فعندما تولى حكم فرنســـا فـــى عـــام ١٧٢٣ م كـــان المســـرح الفرنســـى فى حالة التسلية وصيغ الترفيه الرهيب (كانت مدام بومبادور ، ومــــدام دوبـــارى

MME POMPADOUR , MME DUBARRY تتدخلان فى قرارات الملك لويس الرابع عشر) . وحسب تعبير شاهد على ذلك العصر الكاتب الشاعر الدرامى فولتير VOLTAIRE " بدأت الثقافة الفرنسية من الفضلة ". قصور ، ومسارح خاصة فى كل قصر!!، والفلاسفة فى نقد لحالة المجتمع .. كلمات تزأر من أفواه مونتسكيو ، فولتير ، جان جاك روسو . MONTESQUIEU, VOLTAIRE, J.J. ROUSSEAU

حالة المسارح الفرنسية .

منذ عام ١٦٦٠ م انتشرت موضة بناء المسارح – والخاصة على وجه التحديد – فى تبعية المعمار لذوق الملكية والأثرياء . وكذلك كان حال دramات تلك الفترة ، وبالتالى حال عروض المسارح الأوروبية هى الأخرى .

١- بأمر ملكى من لويس الخامس عشر تم بناء أوبرا جديدة فى قصر فرساى VERSAILLES بتصميم المهندس المعمارى آنجه جاك جابريل ANGE JACQUES GABRIEL عام ١٧٧٠ م فى الجزء الشمالى من القصر .

٢- أوقف الملك لويس الخامس عشر الرفاهية التى كانت قد تجاوزت الحد (بنت مدام بومبادور قصرا بلغت تكاليفه ٣ ملايين فرنك آنذاك ، واحتوى القصر على مسرح خاص بفرقة مسرحية كاملة تقدم عروضها لضيوف مدام بومبادور).

٣- بتشجيع من الكنيسة الفرنسية – كتربية ثقافية – كون اليسوعيون فرقا مسرحية وعرضوا درامات دينية فيها أهداف دعائية وتربوية . كما افتتحوا مدارس لتعليم فنون التمثيل . ثم توسعوا فى هذه المدارس فى SALLE DES ACTES, SALLE DES ACTIONS, SALLE DES YEUX وجرى التمثيل فى الدور الأرضى لهذه المدارس .

٤- ساهم الجانب النظرى فى الإعداد لهذه العروض اليسوعية (كتاب باتر جوزيف جوفانسى PATER JOSEPH JOUVANCY المعنون " العرض المسرحى والنظم التعليمية " .

تحاشى مؤلف الدراما ثيمات وموضوعات الحب ، ولم يكتب إلا لأدوار الرجال ، احتراس فى فخفخة الديكور والإسراف فيه (هذا الاحتراس لم تقبله الجماهير ، التى استحبت وحبذت الأزياء الفاخرة ، والديكورات الرائعة الجذابة والموسيقى المصاحبة الأخاذة) .

٥- لم تناسب الوحدات الثلاث فى مسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة درامات اليسوعيين.

٦- لم تتضمن مسرحيات اليسوعيين الكوميديا إلا نادرا ، بل واختفت درامات وموضوعات المهرجين CLOWNS بكل أشكالها . لهذا أضاف اليسوعيون إلى تراجيدياتهم فن الباليه (لتعويض المشاهدين) وكان مشهد الباليه فى الدرامات بمثابة الفصل الإضافى (انترلود) .

مسرح الكوميدى فرانسيز A COMEDIE FRANCAIS

أعرق مسارح فرنسا . شغلت فرقته عدة أماكن مسرحية حتى قدم النبيل كوندى CONDE مساحة من حديقة قصره لبناء مسرح للفرقة عليها . ثم انتقلت الفرقة إلى دار مسرح جديد عام ١٧٨٣ م فى قصر لوكسمبرج LUXEMBOURG لتقدم عددا من الدرامات الكلاسيكية .

تميزت فرقة المسرح بالدقة فى فن الأداء التمثيلى ونعومة درامية الحركة المسرحية ، وهو ما حافظت عليه من تقاليد ميزت مسرح الكوميدى فرانسيز حتى يومنا هذا. لهذا كان ريبوتوار المسرح يعتمد اعتماد كاملا على أعمال كورنى ، جان راسين JEAN RACINE ، موليير وبصفة خاصة على درامات فولتير الخمسين . (مثل مسرح الكوميدى فرانسيز درامة فولتير الأولى المعنونة

" أوديبوس " عام ١٧١٨ م) . وبعد الثورة الفرنسية أدت الامتيازات التى أحدثتها الثورة إلى حرية الكلمة والرأى ، وهو ما أفاد منه المسرح كثيرا . فأصبح من حق أى مواطن التعبير ، وكذلك افتتاح دار للتمثيل أو مسرح من المسارح ، والتعبير بأية وسيلة يراها ، وبأى نوع من الدرامات ، بعد التقدم للسلطات برغبته في استعمال هذا الحق للمواطن (حق المواطنة) .

من المفيد الإشارة إلى ظاهرة فرنسية تتجلى فى المدارس اليسوعية التى عملت على تكوين فرق مسرحية بتشجيع ودعم الكنيسة الفرنسية ، وكانت خطوات توسيع المدارس عاملا من عوامل التعامل مع المسرح وخشبته . استعملت عروض المدارس اليسوعية اللغة اللاتينية فى دراماتها كما يتضح فى عروض (قصة تراجيديا عذراء أورليانز MYSTERE DU SIEGE DORLEANS ، القديس لويس فى الأسر SAINT LOUIS DANS LES FERS) . عروض جادة تدين إلى الديانة المسيحية بالتقدير الذى تحترمه التقنية وتعمل على تجسيده رؤية بصرية على خشبة المسرح . بعد عن مواقف ومشاهد الحب والغراميات . ولا مكان فى هذا النوع من الدرامات للمرأة على المسرح . خشبة المسرح تمتلئ بالزخارف واللوحات الدينية المسيحية المناسبة للعرض المسرحى . مناظر وديكورات ترضى الأبصار ، فخامة لا حد لها فى الأزياء المسرحية ، وموسيقى مصاحبة مؤثرة .

لم تستعمل مسارح اليسوعيين الدرامات الكوميدية ، وأغلقت الطريق على كل أشكال مسرحيات المهرجين والمضحكين . وفى التراجيديات كان الباليه مكملا للأحداث الدرامية ، كعامل ترويح أو استراحة بعد الأحداث التراجيدية .

وفى التقنية استعملت عروض المدارس اليسوعية أرقى التقنيات ، خشبة المسرح وعليها أنواع عدة من آلات الخدع المسرحية (كولليجيوم لويس الكبير فى باريس LOUIS LE GRAND COLLEGE يفتخر بأن ديكوراته ومخزن

الأزياء المسرحية لديه أكبر وأكثر ثراء من مثيلاتها فى مسرح فرنســا العتيــق .. مسرح الكوميدى فرانسيز) .

عادة ما كان ديكور خشبة المسرح يمثل قصرا ، أو معبدا قديما ، لذا اتيح للمنظر المسرحى وضع أعمدة كثيرة على الخشبة . وبين الأعمدة أقاموا (كابينات) أو حجرات صغيرة لاستعمالها كأمكنة للأحداث المسرحية . ومن الخلفية كانت تتــم الإضاءة . عدد من مسارح اليسوعيين مشهود لها باستعمال خشبة مسرح مربعــــة الشكل وهو ما حقق كثيرا من الفرجة والمتعة المسرحية فى آن واحد .

مسرح الألمان . . والناطقين بالألمانية

مدخل .

غمر المسرح قصور المقاطعات الألمانية ، وكان لكل مسرح دوق أو نبيل يحتضن المسرح ويدافع عنه ويرعاه . رحلت الفرق المسرحية الإيطالية والفرنســية إلى ألمانيا والبلاد الأخرى الناطقة بالألمانية فى أوروبا (النمسا على سبيل المثال) فى النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى .

كما تعاقد حكام المقاطعات مع فرق مسرحية لزيارتهم ، وكان من جــــراء ذلك انتشار ثقافة الروكوكو ROCOCO فـــى مقاطعـــات بـــيرويت ، برليـــن ، اشتوتجارت ، درسدن ، ميونيخ ,BAYREUTH, BERLIN, DRESDA MUNCHEN, STUTTGART وكان من حس حظ المســـرح الألمـــانى فـــى القرن ١٨ الزيارات التى كان يقوم بها فنانون مسرحيون فى مختلف مهن الفنــــون المسرحية إلى ألمانيا (تشكيليون ، معمـــاريون ، مهندســـو خشـــبات مســـرحية ، ممثلون، مصممو رقصات ، موسيقيون) وما عكس – خاصة فى المسرح – علـــى

فن الأداء التمثيلى فجعله نموذجا ومعيارا متقدما . وارتفعت هذه الزيارات ونتائجها (الدراسية النظرية أحيانا) إلى رشاقة حركة الممثل ، وإلى بساطة الأزياء المسرحية ، وإلى ميلاد أنواع العروض المسرحية مثل الأوبرات الصغيرة ، والكوميديا الموسيقية والمسرحية الغنائية MUSICAL PLAY وكل ما كان المجتمع يهواه ويستقبله بالاستحسان فى حياة المسرح الألمانى .

تغيرت الأشكال الدرامية ، فقلت حدة الشكل ، وأصبح أكثر ليونة ولدانة وقابلا للتطويع والتعديل ، كما أصبح أكثر اتساعا فى العملية الابتكارية حرية وأفكارا . وظلت المناظر تأتى تأثيرها البصرى – كما كانت فى السابق – فى مسارح القصور والبلاطات .

حركة المسارح فى ألمانيا .

بداية لإشعاعات القرن ١٨ ميلادى ، فقد نشطت مقاطعة فيرتمبرج WURTTEMBERG بفضل استضافة الفرق المسرحية الفرنسية فى الفترة من ١٧١٤ وحتى عام ١٧٢٣ م . كما تطور فن الأوبرا فى عهد حكم كارل يوجين KARL EUGEN (من عام ١٧٤٤ م) .

وفى عام ١٧٥٠ م تنشط حركة بناء الدور المسرحية لجماهير تصل أعدادها إلى ٣٢٠٠ متفرج .

وفى عامى ١٧٦٤ ، ١٧٦٥ م تبنى أوبرا متطورة المعمار فى مقاطعة لودفيسبورج LUDWIGSBUR ، قادها الموسيقى إيجناز هولزبير IGNAZ HOLAZBAUER .

إلا أن العصر الذهبى لمسارح البلاط قد احتل الفترة الزمنية بيـــن عـــامى ١٧٥٨ ، ١٧٦٦ م على يد جورج نوفر GEORGES NOVERRE مصلح فن الباليه فى الأوبرا .

وفى برلين كان مسرح البلاط يقدم عروضه فى نجاح فـــائق منـــذ عـــام ١٧٤٢ م . وبمساعدة البلاط تكونت فرقة مسرحية بمساعدة من فولتـــير . الأمـــر الذى أفرز تقدما فى فن المسرح الألمانى واللغة الألمانية فى المسرحيات . وكـــان الفضل فى ذلك يعود إلى الدرامى النظرى والمؤلف الدرامى الألمانى أفرايم ليســنج LESSING والممثل ثيوفيل دبالين THEOPHIL DOBBELIN حيث مثلــت مسرحيات الإنجليزى وليم شيكسبير أثناء ميلاد حركة العاصفة ونزعـــة الطمـــوح STURM UND DRUNG فى سبعينيات القرن ١٨ ميلادى ضمن حركـــة التنوير الألمانى .

تصحيح مسار المسرح .

تكونت جماعات فنية لتصحيح مسار المسرح الألمانى ، وخصوصا فيمـــا يختص باللغة الألمانية فى الدرامات . ودخلت الأبحاث اللغوية النظرية فى حركـــة التصحيح هذه . وقد بذل البروفيسور يوهـــان كريســتوف جوتشـــد JOHANN CRISTOPH GOTTSCHED (١٧٠٠ – ١٧٦٦ م) الأســـتاذ بجامعـــة لايبزج بجهود فرقته المسرحية الكثير فى تطويع اللغة المسرحية وإيصالـــها عـــبر العرض المسرحى نقيـــة ومفهومـــة . وســـاعدته فـــى هـــذه المهمـــة الألمانيـــة فردريكـــا كـــارولين نيوبـــر FRIEDRIKA KAROLINE NEUBER (١٦٩٧ – ١٧٦٠ م) ، لتصبح اللغة الدراماتورجية معـــبرة بدقـــة عـــن تقديـــر واحترام المجتمع الألمانى اعتزازا ، وتربية للممثلين ، ودقة وفنا فـــى الارتجـــال المسرحى ، بعد دراسة من المصلحين للمضمون . وقد حققا أفكارهما فـــى فرقـــة

مسرحية نموذجية . وكانت الدراسة للتراجيديات الفرنسية ، وللدرامـــات الشـــعرية وخصائصها . وانتقلت موجة التصحيح إلى بقية مســـارح ألمانيـــا ، خاصــــة فـــى المسرح القومى – هـــامبورج HAMBURG ، والمســـرح القومـــى – مانـــهايم MANNHEIM ، دالبرج DALBERG . وفى المسرح الأخير قدمت مســوحية (اللصوص) DIE RAUBER فأحدثت تأثيرا أخلاقيا تميز به مسرح فردريـــك شيللر FRIEDRICH SCHILLER طوال حياته القصيرة التى صاحب فيـــها الشاعر جوته فى مقاطعة فايمر WEIMER بعد ذلك . كما تتوطد علاقة الدرامـــى شيللر بمسرح ألمانى آخر هو مسرح مانهايم .

التنظيم العقلى الألمانى فى المسرح .

جاءت حركة العاصفة ونزعة الطموح فى المسرح علــــى يــد الألمـــانى فردريك لودفيج شـــردر (١٧٧٣ – ١٨١٦ م) FRIDRICH LUDWIG SCHORDER لتنظم الريبوتوار المسرحى الألمانى وفق العقلية الألمانية الفذة .

جاء شردر بمسرحيات شيكسبير لتكون عصب تصحيح المسار الدرامـــى فى المسرح . فعرضوا مسرحياته هملت ، عطيل ، الملك لير ، تاجر البندقية .

ركز الإخراج المسرحى على تدريبات القراءة المسرحية وأهميتـــها فـــى الشرح والتفنيد والتحليل الدرامى والانفعال عند الشـــخصية المســـرحية وأســـبابه وبواعثه . ولم ينس التنظيم العقلى التقنية وتأثير الإضاءة فى المسرح . وأصبحـــت خشبة المسرح ذات خصوصية واضحة ومميزة ، خصوصا فى الأزياء وفى حلـول معضلات العرض المسرحى .

وفى فن التمثيل سادت الروح الواقعية فى التمثيل بما حقــق قوميـــة الأداء التمثيلى .

تكوين المسرح الشعبى – فينا .

يتكون المسرح الشعبى الفيناوى ضمن الجهود الألمانيـــة للعنايـــة بـــالبلاد الناطقة بالألمانية (النمسا) . لم تختلف المسارح النمساوية كثيرا عـــن المســـرح الألمانى . كان من جراء ميلاد المسرح الشعبى النمســـاوى انتشـــار فـــن التمثيـــل الشعبى البسيط وغير المعقد ، وبانتشار فن الارتجال . حتـــى صـــدر أمـــر مـــن الأرشدوقة ماريا تريزا MARIA TEREZA أرشدوقة النمسا بمنـــع الارتجـــال فى المسرح . بعدها طور النمســـاوى فيليـــب هـــافنر PHILIPP HAFNER (١٧٣١ – ١٧٦٤ م) – وهو ممثل مرتجل ســـابق – مـــن الكلمـــة والديـــالوج والالتزام بالحوار المسرحى . مما أعطى الفرصـــة لظـــهور شـــخصية المواطـــن النمساوى بكل أبعادها الأدبية وطابعها القومى فى المسرحيات النمســـاوية باللغـــة الألمانية .

مسرح بورج (المسرح القومى النمساوى – فينا) .

أشهر مسارح العاصمة النمساوية فينا . أعلن عن قيامه وانطلاقه يـــوم ١٧ فبراير ١٧٧٦ BURGTHEATER . . جاء فى هدف إنشاء المسرح ، خدمـــة اللغة والثقافة الألمانية وإشعاع التنوير للجماهير عـــن طريـــق تمثيـــل الدرامـــات وترجمة ما يتناسب مع حركة التنوير . لم تكن المهمة سهلة أو يسيرة .

كان قيصر النمسا بنفسه هو مدير المسرح المســـئول عـــن ريـــبرتواره ، تساعده فى القيادة وتوجيه المسرح لجنـــة VERSAMMLUNG أســـوة بنظـــام SOCIETAIRE فى المسرح الفرنسى . وفى عام ١٧٧٩ م يصدر قانون بنظـــام المسرح وطرق التعامل مع الفنانين من ممثلين ومهندسى ديكور وفنيين وعمال .

تأثر برنامج المسرح للتنوير بحركة المسرح الفرنسى ، إلا أنه من إحقاق القول أن نذكر أن القيصر النمساوى لم يكن يرتاح إلى حركة العاصفة ونزعة الطموح التى انطلقت من ألمانيا وأثرت فى درامات المسرح بصفة عامة .

لكن مسارح النمسا – وخاصة مسرحها القومى – قد تبعوا تقنيات المسرح الألمانى التى كانت تقنيته متقدمة آنذاك .

التنوير فى إيطاليا

حركة المعمار المسرحى الإيطالى .

يذكر أن القرن السابع عشر الميلادى كان أحسن القرون التى حفلت ببناء دور للمسارح . تتقلص حركة بناء المسارح فى القرن ١٨ الميلادى (كان هناك سبعة مسارح دائمة فى إيطاليا) . اثنان منها للدرامات الجادة ، واثنان للأوبرا الكوميدية ، وثلاثة مسارح للكوميديا . والمسارح السبعة هى :

TEATRO SAN GIOVANNI CHRISOSTOMO

TEATRO SAN BENEDETTO

TEATRO SAN SAMUELE

TEATRO SAN LUCA

TEATRO SAN ANGELO

TEATRO SAN CASSIANO

TEATRO SAN MOISE

طبعا إضافة إلى مسارح النبلاء المقامة فى قصورهم الشتائية والصيفية ، ومسارح كانت تقام فى الشوارع وفى ميادين المدن الكبرى (ومن أشهرها مدينة فينيسيا .)

ومع تقلص بناء الدور المسرحية الإيطالية فى عصر التنوير ، إلا أنه تم بناء بعض دور المسرح فى إيطاليا فى القرن الثامن عشر الميلادى .

بنى ملك نابولى بوربون شارل BOURBON CHARLIES تيـــاترو سان كارلو TEATRO SAN CARLO ، الذى فتح أبوابه للجمـــاهير ليلـــة ٤ نوفمبر عام ١٧٣٧ م . مقصورة ملكية رائعة التكوين والتزيين ، إضافة إلـــى ١٨٤ مقصورة أخرى لعلية القوم .

وفى عام ١٧٦٩ م يفتتح المسرح العلمـــى T. SCIENTIFICO مـــن تصميم أنطونيو جاللى ببينا ANTONIO GALLI - BIBIENA . وبنـــاء على رغبة أرشدوقة النمسا يبدأ المهندسون عام ١٧٧٦ ميلادية فى بناء أشهر أوبرا فى أوروبا تياترو اسكالا فى ميلانو TEATRO ALLA SCALA . وقد بنـــى مسرح الأوبرا اسكالا مكان معبد كان يحمل اسم سانتا ماريا ديلا اسكالا ، ومنـــها أخذ اسمه المشهور به اليوم . صمم المســـرح المعمـــارى جوزيبـــى بييرمـــارينى GIUSEPPE PIERMARINI ، وفى ليلة ٣ أغســـطس ١٧٧٨ م تـــم افتتـــاح المسرح بميلانو .

الدراميون كتاب المسرح الإيطالى (عصر التنوير) .

١- ظهر فى العصر كثيرون من كتاب الدراما . لعـــل أشـــهرهم هـــو كـــارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧٠٧ – ١٧٩٣ م) . كتـــب ميلـــو درامات فى بداية حياته متأثرا بأسلوب ميتاستاسيو METASTASIO أحـد كبار مؤلفى الموسيقى الإيطاليين ، كمـــا جـــرب فـــى الأنـــواع الدراميـــة التراجيكوميديا ، مسرحيات الإنترلود (الفصل الواحد الإضافى) ، كوميديا الفن (الكوميديا دى لارتى) . ثم بقى عند الكوميديا الإيطالية التى تناســـبت وناسبت عقلية التنوير التى سادت عصره . من محاولاتـــه رفـــع مســـتوى كوميديا الفن – وهى ارتجالية محضة – إلى مستوى الكوميديا الدرامية جيـــدة الصنع . شخصيات دراماته شخصيات تعيش فى حياة العصر . لم يكن يـــهتم فى مسرحياته بالعنصر الشعبى قدر اهتمامه بالصوت الشعبى ، وإقحام وجهة

نظره الشخصية على شخصيات دراماته .. العجوزة منها والشـــابة والخـــادم والطبيب .

٢- الدرامى الثانى فى مسرح إيطاليا الذى عاصر عصر التنوير هو الآخر ، هـو الدرامى كارلو جوزى CARLO GOZZI (١٧٢٠ - ١٨٠٦ م) .

فى محاولاته إفساح المجال لدراماته ، كون لمسرحياته شكلا خاصا بـــها يناهض ويعاكس كوميديا الفن ، بهدف الارتفاع بمضامين درامات مسرح إيطاليـــا إلى روعة العقل والتأثير الحقيقى والصادق . وعاد كارلو جولدونى عداء مريـــرا . ومع ذلك فقد بقى جولدونى هو الأبقى .

كان مسرح التنوير الإيطالى أعظم مسارح أوروبا فى القرن الثامن عشـــر الميلادى . وما أن بدأت سنوات القرن التاسع عشر تهل على البشرية ، حتى ينتشر الفنانون الإيطاليون - بكل جهودهم وقواهم الدرامية - يؤثرون ويقدمون المزيد من الفن المسرحى المتقن لكل مسارح أوروبا .

يلف المسرح الإيطالى كل المدن الأوروبية . يتـــابع المســـرح الإيطـــالى بباريس عروضه الكوميدية COMEDIE ITALIENNE ، ممثلو فرق كوميديا الفن يجوبون الريف الأوروبى بعد الريف الإيطالى . حياة مسرحية مليئة بالنشـــاط الفنى المتعدد .

تطور حركة المسارح :

تقنية خشبة المسارح :

المناظر والديكور خلال القرنين ١٧ ، ١٨ ميلادى .

مرت مسارح القارة الأوروبيـــة خـــلال القرنيـــن ١٧ ، ١٨ الميلادييـــن بتطورات هائلة ، وقفزات لم تكن منتظرة فى أغلب دول أوروبا . ومن الطبيعـــى أن عصر النهضة ، وإنشاء المسارح ، ومولد الفرق المسرحية حكوميـــة وأهليـــة

وهواة ، وتجدد التقنية المتقدمة .. كل هذه العناصر قفزت بالمسرح إلـــى طريـــق الجماهير .

ففى بدايات القرن ١٧ ميلادى تصعد إلى سطح المعرفة فكرة إنشاء الـدور المسرحية

فى إيطاليا ، إنشاء خشبة مســـرح الأوبـــرا ، خشـــبة مســـرح ســـرليو SERLIO، خشبة مسرح باللاديو PALLADIO ، مســـرح تيـــاترو فرنيـــس FARNESE الباروكى .

وفى أسبانيا ، قامت الدولة ببناء مسارح شـــعبية فـــى أغلـــب المـــدن الأسبانية فى مدريد ، وعام ١٦٠٦ فى قرطبة ، وعام ١٦٠٧ فى كولـــيزو ، ثـــم تياترو دونا ألفيرا عام ١٦١١ فى أشبيلية ، ثـــم مســـارح برشـــلونة ، غرناطـــة ، توليدو، مسرح فالادوليد .

وفى فرنسا ، وبأمر ملكى يتم إنشاء مسرح الكوميدى فرانســـيز . ثـــم مسرح القصر الملكى . إضافة إلى مسارح كاملة المعمار والإضاءة انتشرت داخـــل القصور ، مسرح سان جيرمان فى ليى LAYE ومسرح اتشويسى CHOICY فـــى فنسن VINCENNES .

هذا إضافة إلى مسارح كبار رجال البلاط الملكى (مسرح مدام بامبـــادور على سبيل المثال لا الحصر) .

وفى إنجلترا يفتتح فى ٧ مايو ١٦٦٣ مسرح درورى ليـــن DRURY LANE ثم مسارح أخرى فى لندن والمقاطعات الأخرى .

وفى النمسا يعلن يوم ١٧ فبراير ١٧٧٦ م عن افتتاح مســـرح بـــورج BURGTHEATER (المسرح القومى النمساوى حاليا) .

وفى إيطاليا ،يعتبر القرن ١٧ ميلادى العصر الذهبى لحركة بناء الـــدور المسرحية . فتنشأ مسارح تياترو سان جيوفانى كريسستومو ، وتياترو سان بناديتو، تياترو سان صمويل ، تياترو سان لوتشا ، تياترو سان كاســـينو ، تيـــاترو ســـان

موزيرا. وفى القرن ١٨ ميلادى بأمر من ملك نابولى يقام مسرح تياترو سان كارلو الذى يستقبل الجماهير بدءا من ليلة ٤ نوفمبر ١٧٣٧ م . ثم يفتتح المسرح العلمى سيانتيفيكو عام ١٧٦٩ م .

إضافة إلى أعداد كبير أخرى من مسارح القارة الأوربية فى بدايات القرن ١٧ ميلادى ، والمقصود بها هنا هى المسارح التى تعمل فى استمرارية يومية . عام ١٦١٢ م ينشأ مسرح إيطالى فى جزيرة HVAR قريبا من فينسيا (لا يزال المسرح موجودا حتى يومنا هذا) وقد بنى فى نفس فترة حماس المعمار المسوحى التى بنيت فيها المسارح الإيطالية فى فيتشنزا .. مسرح أولمبيكو ، تياترو فرنيس فى بارما .

وفى نفس القرن ١٧ ميلادى يتحول أحد المبانى الضخمة القوطية إلى دار مسرحية بثلاثة طوابق من المقصورات للنبلاء والأثرياء . مثلت على المسرح فرقة اسبليت SPLIT كفرقة هواة ، وعليه صعدت الفرق الحكومية الإيطالية أيضا .

أما فرق التمثيل المدرسى فكانت خشبات مسارح مدارس اليسوعيين على مستوى عال جدا من التقنية (سبق الإشارة إلى ذلك) . لذلك فقد كانت الاحتفالات الرسمية للمناسبات القومية الإيطالية تقام على خشبات مسارح هذه المدارس لعصريتها وبهاء صالاتها .

وفى مجالات البحث الفنى العلمى ، فقد وفر القرن ١٧ ميلادى تحقيق أدوات البحث والمكتبات والمراجع الفنية عن مسيرة تاريخ المسرح العالمى – وبكل زواياه وصنوفه وتخصصاته المسرحية المتعددة . توفيرا للمسارح ، ومساعدة فى تزويدها بالمراجع المسرحية التى تضم كثيرا من الحقائق العلمية المنضبطة والدقيقة ، بما عكس كثيرا على مصداقية العروض والدرامات .

عملت مسارح المدارس على الارتفاع بمستوى العرض إلى أعلا درجة ممكنة من الصدق والإخلاص والأداء بمستوى العرض المبتكرة الساحرة . وتفتتح مدارس اليسوعيين دارا مسرحية خاصة بها فى القرن ١٨ ميلادى .

وقامت خشبات مسارح وسط الحدائق للتمثيل فى الهواء الطلق كلما كانت الأجواء حسنة وملائمة . وأشهر هذا النوع من خشبات المسارح هى المقامة فى حديثة لازينكى LAZIENKI.

وفى بولندا ، يتم بناء مسرح الجزيرة عام ١٧٩٠ م إلى جانب إحدى الجزر الصناعية . يجلس المتفرجون فيه حول خشبة المسرح . لكن سرعان ما يضع القيصر يده على الجزيرة فتتوقف عروض المسرح كليا ، مع أنه كان من أجمل مسارح وارسو .

وعند التشيكيين تستمر مسارح الباروك . ويبقى للتاريخ المسرحى مسرح CESKY KRUMLOV بكل مناظره ومعداته حيا حتى اليوم . وهى مناظر مسرحية تشير إلى أماكن الغابات ، أجزاء من حدائق ، نافورات ، شوارع ، ثكنة عسكرية رومانية ، شاطئ بحر ، مناظر للطبيعة . وتؤرخ هذه المناظر لأهم عناصر الديكور الباروكى خطوطا وتشكيلا ومساحات فى الفراغ .

ومن الأهمية الإشارة إلى (كتاب المناظر) الذى عثر عليه فى إحدى مدارس اليسوعيين فى شوبرن SOPRON بالمجر . وهو يشرح بالصور حركة تطور المنظرية فى السنوات العشر الأولى من القرن ١٨ ميلادى فى مسرح من مسارح وسط أوروبا . والصور تشير إلى خشبة المسرح كاملة ، وإلى تصميمات الأزياء ، ومراحل تصميم وتنفيذ الديكورات ، أشكال وأنواع التماثيل التاريخية القديمة ، مناظر لقلعة كاملة ، خيام مزخرفة . وكلها كما يتضح كانت تستعمل فى أغلب الظن فى مسرحيات تاريخية . كما تسجل صفحات نفس الكتاب مناظر لكهف صخرى يبرز شخصيات حيوانات ونباتات مشوهة الخلقة غريبة الشكل مخيفة

كالمسخ MONSTER وصور لمجرى ماء كنهر صغير بين الصخور وشـخصية صغيرة تجدف فى مركب صغير .

طبيعى أن العمل بهذا الشكل – شبه الواقعى ، وعلـى خشـبات مسـارح القرنين ١٧ ، ١٨ الميلاديين – كان يقتضى تحريكا حركيا تقوم به الآت وماكينـات تتناسب مع ميثولوجية الشخصيات المستعملة لكل هـذه العبقريـات فـى الخـدع المسـرحية . وهـى عـادة مـا تكـون شـخصيات مجازيـة أو اسـتعارية ALLEGORIC، أو شخصيات آلهة قديمة إغريقية كانت أم رومانية .

قدمت مدرسة فن التمثيل البروتستانتى فى القـرن ١٧ ميـلادى جهودا طيبة هى الأخرى تجاه فنون التمثيل وفنون خشـبة المسـرح ، علـى يـد كومينيوس أو يان آمس كومنسكى JAN AMOS KOMENSKY وإليه يرجـع الفضل فى إحياء فن التمثيل بالمدارس الدينية البروتستانتية فى بلاد أوروبا بولنـده ، سلوفانيا ، المجر . عاش المربى الإنسانى علـى أرض بولنـدة وكتـب دراسـات مدرسية من الإنجيل والتاريخ المسيحى . وترك نظريات فى فن الإتقاء والتجويـد افادت العديد من الممثلين ومحترفى المهنة التمثيلية ، كما بحث فى ماهية الحـوار المسرحى لغة وإلقاءا مسرحيا . ودراماته بعنوان (المدرسة كمسرحية درامية) .
COMENIUS: SCHOLA LUDUS, SEU ENCYCLOPEDIA VIVA
نموذج لمسلسل الدراما اللاتينية التى تشرح وتحلل كل الدروس الدراميـة ، دون أن تخفى النظرة السياسية لمؤلفها كومينيوس . لكن الكالفينيين (مـن أتبـاع مذهـب كالفين ، وهو مذهب لاهوتى فرنسى بروتستانتى يقول بأن قدر الإنسان مكتوب قبل ولادته) وهم يمثلون الكنيسة فى أوروبا الشرقية ، لم يستعملوا مثل هذا النوع مـن المسرح المدرسـى السـكولائى الـذى تدخـل فيـه التربيـة والبيـدا جوجيـا PEDAGOGY .

الباب العاشر

القرن ١٩ الميلادى

سينوغرافيا مسرح
القرن التاسع عشر الميلادى

المسرح الفرنسى بين الرومانتيكية والطبيعية

مدخل إلى القرن ١٩ الميلادى .

أدخل القرن التاسع عشر الميلادى تقنيات عالية تجلت فى تلك الاختراعات الميكانيكية وتقدم العلوم الطبيعية ، ونتائج الأبحاث العلمية ، مما طور من التقنيــة عامة . وجاءت حكومات جديدة ساعدت على نمو التقنية وشعوبها فى وقت واحد ، فى الولايات المتحدة الأمريكية واليابان وألمانيا ، وتأكدت الســوق العالميــة لــهذه الدول .

قدم العلم الكثير من التقدم للصناعة والتجارة والمواصلات . وأخـوى آلات زراعية وصناعية دفعت الإنتاج إلى المزيد . ويظهر فى العصر نفسه العديد مـــن الأدباء والفنانين والمسرحيين ، وكذلك المسرح الخاص . ويحتل الأدب والمســـرح الرومانتيكى – تقريبا – كل القرن ١٩ ميلادى . كما تظهر الدرامـــات الطبيعيــة بعالمها الخاص قرب نهاية القرن .

حالة المسرح الفرنسى .

تحت سمع الثورة الفرنسية عرف العالم (المسرح الخاص) . كان أغلبــها فى حى البوليفار كمسرح BOULEVARD DU TEMPLE .

كان هدف هذه المسارح المال .. وفقط . لم تكن تتلقى أية مساعدة ماليـــة من الدولة الفرنسية (الجمهورية الأولى) . لهذا اختلف ريبرتوار مســـرحها عــن

الكوميدى فرانسيز ، وولدت (الميلودراما) MELODRAMA ، وسرعان مـــا كسبت ولع الجماهير .

بدأت العروض فى الساعة السادسة مساء . تعدلت بعدها إلـــى الخامســـة والنصف مساء . ثم إلى الخامسة (كان العامل الفرنسى ينهى عمله فـــى الســـاعة الثالثة والنصف بعد الظهر) .

مثلت درامات الدراميين الألمان والإنجليز والأســـبان والإيطـــاليين علـــى خشبات المسارح الفرنسية (جاريك ، شاريدان ، شـــيللر ، دالـــبرج ، جولدونـــى كالدرون) GARRICK, SHERIDAN, SCHILLER, DALBERG, GOLDONI, CALDERON .

كما تمثل أعمال الفرنسى الشاعر فكتـــور هوجـــو (١٨٠٢ – ١٨٨٥ م) VICTOR HUGO مثلا للدراما الرومانتيكية الفرنسية (كرومويـــل CROM WELL ، هرنـــانى HERNANI ، مـــاريون ديلـــورم MARION DELORME).

ويؤكد زميله الدرامى الفرنسى ألكسندر ديماس الابـــن (١٨٠٢– ١٨٧٠م) ALEXANDRE DUMAS . ID مسار الرومانتيكية الفرنسية فى الدرامات.

المناظر والديكورات الرومانتيكية .

لم يقتصر تأثر درامات المسرح الفرنسى على الآداب أو المسرح ، وإنمـــا شمل بالتأكيد خشبة المسرح الرومانتيكى . وكان لابد من شق طريق جديـــد علـــى خشبة هذا النوع من المسارح ، ليتوافق شكل الخشبة مع نوعية هـــذه الدرامـــات . خاصة بعد أن أفل نجم الديكورات الكلاسيكية . وهجرت فكرة الوحدات الثلاث فـــى مسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة . فالجمهور الجديد كان تواقا لمشـــاهدة خشـــبة مسرحية ناعمة رومانتيكية مائة فى المائة .

ففى عام ١٨١٧ م استعمل الغاز فى المسارح لأول مرة فى انجلترا (بعد إنارة شوارع لندن به بسنة واحدة) . ووصلت الإضاءة بالغاز الى مسرح دروري لين عام ١٨١٨ م (فى باريس دخل الغاز عام ١٨٢١ م إلى مسرح الأوبرا ، بعدها جربت تقنيات على مستوى أعلا فى عام ١٨٢٢ م) .

مكن استعمل الغاز من فصل قوة التغذية بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . إضافة إلى جو الخيال القادم من الإضاءة آنذاك (تتناسب مع الدرامات الرومانتيكية فى ذلك العصر) . وقد لعبت السينوغرافيا دوراً هاماً إبان تطورها فى القرن التاسع عشر الميلادى ، خاصة فى إضاءة خلفية خشبة المسرح PANORAMA . لذلك سرعان ما احتلت مكانها فى بقية المسارح الأوروبية . كانت على شكل نصف دائرة صممها لأول مرة فى تاريخ المسرح الفرنسى لويس جاك ماندى دوجـو (١٧٨٧ – ١٨٥١ م) LOUIS JACQUES MANDE DAGUERRE . (تذكر جهود دوجر فى الاستعانة بتقنية لاترنا ماجيكا LATERNA MAGICA) . وساعدت السينوغرافيا على خشبة المسرح فى ظهور ضوء القمر فى المساء ، الرياح المتحركة ، النجوم بحجمها ظهورها وخسوفها ، بما قدم سينوغرافيا متطورة للخشبة المسرحية .

المسرح الطبيعى .. والطبيعية .

بطل الطبيعيين هو الكاتب الفرنسى الروائى إميل زولا EMILE ZOLA (١٨٤٠ – ١٩٠٢ م) مؤسس منهج الأدب الطبيعى .. هذا المنهج الذى سرعان ما احتضنه مؤلفو الدراما الفرنسيون .

١ – يوجين سكريب EUGENE SERIBE

(١٧٩١ – ١٨٦١ م) صاحب تعبير (الدراما جيدة الصنع . PIECE BIEN FAITE والمتأنق الدقيق فى دراماته . (لا يزال المسرح العالمى يمثل

مسرحياته حتى اليوم) . فكرة المسرح عنده هـــى (المســرح النــافع) للبشــر والبشرية معا .

٢- الكسندر ديماس الابن ID. ALEXANDRE DUMAS

(١٨٢٤ – ١٨٩٥ م) أعد فى البداية روايته الفرنسية الشــهيرة " غــادة الكاميليا " LE DAME AUX CAMELIAS للتمثيــل المســرحى فــى مسرحية عام ١٨٥٢ م . كتب درامات اجتماعية تعالج مشكلات المجتمع الفرنســى آنذاك .

٣- اميل أوجييه EMILE AUGIER

(١٨٢٠ – ١٨٨٩ م) كاتب درامى فرنسى اهتم بالموضوعات العصريــة فى المسرح الفرنسى . أعلن عن منهجه الدرامى المعنــون " الأخلاقيــات للأبــد " ونفذه حرفيا فى كل مسرحياته . اشتهرت دراماته بــالتكثيف الحدثــى والأســلوب الدرامى الراقى .

٤- يوجين لابيش EUGENE LABICHE

(١٨١٥ – ١٨٨٨ م) أكبر كتــاب فرنســا الدراميــن فــى الفودفيــل ومسرحيات المهرجين (الهزلية) . ناقش مسرحه أخطاء طبقة المواطنين (الطبقــة الوسطى) . وساهمت دراماته بأحداثها فى تلوين خشبة المسرح بالأحداث الممتعــة التى تطلبت تقنية خفيفة ، لكنها مؤثرة فى الوقت ذاته . اعتمد فى دراماته على قــوة الديالوجات المسرحية وإبداع المواقف الكوميدية الخاطئة ، والمرتكزة علــى ســوء الفهم والتضارب . عبارته الشهيرة (أحب الذنب الخفيف أكثر مما أحب الفضيلــة المتعبة الصعبة) .

خشبة المسرح الفرنسى :

كانت المهمات المسرحية مثل الإكسسوار إلى جانب الديكور أول أهميـات العرض المسرحى المكملة للدراما أو المسرحية ، وكذلك الأثـاث ومكـان البيئـة الدرامية . وصلت خشبة المسرح فى فرنسا إلى ما يشـبه الدقـة التاريخيـة عنـد ماينجن . الملابس والأزياء العصرية تصنع من القطيفة الخالصة ، وألوانها تحمـل لون ومستوى الشخصيات فى المجتمع الفرنسى .

أما خشبة المسرح الطبيعى ، فقد اختلفت اختلافا كليا عن المسـرح الفرنسى وعن دراماته الأخرى . اتبع الطبيعيون مقولة إميل زولا التى حررها فـى كتابه المعنون (الطبيعية فى المسرح – عام ١٨٨١ م) وهى أن يكون كل شـئ على خشبة المسرح طبيعيا كما هو فى الحياة العامة . أثرت الطبيعية تماما ، ليـس فى الأدب وحده ، ولكن فى تكوين وجماهير المسـرح الفرنسـى ، وفـى خشـبة المسرح بالدرجة الأولى . (فى مسرحية " القصابون " يظهر مخرجها الطبيعـى أندريا أنطوان اللحم معلقا فى دكان القصاب – أحد منـاظر المسـرحية – وهـو يقطر دما إذ الذبيحة صابحة وطازجة ، حسب تعبـير الطبيعيين) . وقـد تـأثر بالمذهب الطبيعى دراميون فرنسيون وأوروبيون (هنرى بك ، أوسكار ميتينييه) . HENRY BECQUE, OSCAR METENIER . أشهر المخرجيـن الطبيعيين الفرنسى أندريا أنطوان ANDRE ANTOIN _ ١٨٥٨ – ١٩٤٣ م) ، والألمـانى أوتو براهم OTTO BRAHM (١٨٥٦ – ١٩١٢ م) .

وعلى خشبة المسرح الطبيعى تغيرت كل المقاييس . الاكسسوارات حيـة وحقيقية . اللحم لحم ، والمائدة الكلاسيكية من الخشب الثقيل ، والشراب حقيقـى . الكل يسعى – بما فيهم الممثل – إلى الحركة الحقيقية ، والانفعال المطلوب تمامـا دون نقصان . الحوار يأخذ آخر المدى . العادات والاستقبالات كما هى فى الحيـاة الطبيعية . الممثلون يؤدون أدوارهم كما هى فى الحياة العامة . وكأنهم ليسوا فـى حضرة جماهير الصالة . لهذا كان من الضرورى البدء فى تدريب الممثلين علـى التمثيل الطبيعى . فهم يجلسون على الكراسى كأنهم فى حجـرة مـنزل طبيعيـة ،

بصرف النظر عن إعطاء ظهورهم لجماهير الصالة . . أى وكأن فتحة خشبة المسرح هى الحائط الرابع لحجرة الجلوس التى يجلسون فيها فى مشهد المسرحية.

ألف أندريا أنطوان فرقة (المسرح الحر) الفرنسى THEATRE LIBRE علم ١٨٨٧ م وظل المسرح لتسع سنوات يعمل حتى عام ١٨٩٦م بنظام الطبيعية فى كل شئ على الخشبة . الجدران والأثاث والأزياء والاكسسوار وبقية المهمات المسرحية . توثيق فنى شديد لخشبة المسرح ، نار حقيقية فى المشاهد التى تتطلب ذلك . وهو ما أثار حفيظة نقاد المسرح آنذاك .

قدم المسرح الحر – فى تسع سنوات – ١٢٤ مسرحية لعدد ١١٤ مؤلفا دراميا من بينهم ٦٩ مؤلفا جديدا (بول آدم ، موريس باريه ، جورج كورتالين وغيرهم كثيرون) , PAUL ADAM , MAURICE BARRES .GEORGES COURTELINE

أثر المسرح الطبيعى بتياره فى مسارح أوروبية . (مسرح فرى بيهن FREIE BUHN فى ألمانيا والمسرح الروسى مسرح الفن).

يتقاسم القرن – إن لم يتداخلا مع بعضهما البعض – تياران أو مذهبان حتى نكون أكثر دقة ، هما المذهبان الرومانتيكى والواقعى . ثم يفصلهما مرة ثانية – داخل حقبة القرن ١٩ الميلادى – المذهب الطبيعى أيضا . لكن مما لا شك فيه أن المذهبين الأدبيين الفنيين الرومانتيكى والطبيعى قد بقيا زمنا طويلا فى حياة المسارح الأوروبية خلال القرن الذى نحن بصدده .

وحينما نتعرض لتاريخ فنية خشبة المسرح – منهج هذا الكتاب – فإننا فى هذا القرن ، والقرن العشرين الذى يليه لن نجرى ونلهث وراء تاريخ كل بلد كما اتبعنا فى الفصول الثمانية من الكتاب . فنظرا إلى أن المذهب الرومانتيكى قد احتل تقريبا كل القرن التاسع عشر الميلادى ، إلى جانب تطورات ثانية مست خشبة المسارح الواقعية أو الطبيعية . فإننا سنحاول جاهدين إلى الوقوف عند أهم

الأهميات ، والظواهر الجديدة أيا كان مكانها – للبحث فى مدى التطور الذى أتـــت به هذه الظواهر خدمة لخشبة المسرح .

فنون المناظر الرومانتيكية .

كما تعنى صفة الرومانتيكية الآداب المسرحية الرومانتيكية ، فإنها تعنـــى أيضا كل أشكال خشبة المسرح ومـــا عليـــها مـــن منـــاظر وديكـــورات وأزيـــاء وإكسسوار. فبعد استمرار الكلاسيكيات قرونا وقـــرون – بمـــا فيـــها الكلاســـيكية الفرنسية الجديدة – بخشبة مسرحها – بحث المسرحيون والتشكيليون عن طريـــق ثورة فنية جديدة تضطلع بها خشبة المسرح – كجزء هام من العرض المســـرحى – بغية تحريك الجماهير ، وتغيير وتلوين ما يراه على الخشبة ، وفى إصرار – مـــن الجماهير أيضا – فى البحث عن (فرجة) عصرية فى القرن ١٩ ميلادى .

أولا: الجهود العلمية للكونت الألمانى بريهل BRUHL (١٧٧٢ – ١٨٣٧ م) وقد قاد مسرح البلاط القيصرى بعد زميله الدرامى والمخـــرج والمديـــر المسرحى الألمانى أوجست فيلهلم إفلاند A.W. IFFLAND (١٧٥٩ – ١٨١٤) .

تتجلى جهود بريهل فى إصلاح حال الأزياء المسرحية ، وحال المنـــاظر والديكور المسرحى . اعتمدت فكرة الإصلاح على (الدقـــة التاريخيـــة + الاستناد إلى المراجع التاريخية عند التصميم والتنفيـــذ) . وكـــذا إنشـــاء المخازن اللازمة لكل من الأزياء والمناظر داخل المسرح ، والعمل علـــى تخزينها وحمايتها من العوامل الطبيعية لتبقى على نضارتـــها وألوانـــها . واقتضت هذه الإصلاحات تصميم الأزياء لكل عرض مســـرحى جديـــد ، ووفق التاريخية العلمية . وكـــان هـــذا الإجـــراء الجديـــد يعنـــى محـــو ظاهرة (التلفيق والتقييف) التى كانت تقيد الأزياء بأزياء عروض ســـابقة، كما قضى نفس هذا الإجراء على الحرية الفوضوية ، والتى كان على كـــل

ممثل أن يختار ملابسه حسب مزاجه الشخصى . أيد كـــل مـــن جوتـــه وأوجست فيلهلم شلجل A.W SCHLEGEL إصلاحات بريهل لتطويـــر أزياء المسرح الألمانى ، وعمل بها هينريخ لوبـــا فـــى مســـرح بـــورج النمساوى HEINRICH LAUBE حتى وإن عارضها كل من الشـــاعر والدرامى والمخرج الألمانى يوهان لودفيج تييك J.L. TIECK ، ادوارد دافيرانت E.DEVIRENT المخرج الألمانى .

ثانيا – التمرد على الأزياء الباروكية . وهى دراسات ومناقشـــات دارت خـــلال القرن ١٨ ميلادى ، تدور حول خصائص وعلامات الرومانتيكية لابرازها على أزياء الدرامات الرومانتيكية للإفصاح عن روح العصر فـــى الـــزى على خشبة المسرح . وايضاح العلاقة بين معمار المسرح والمناظر علـــى المسرح . وقد أدى هذا الإيضاح إلى ظهور معايير جديدة لتصميم المناظر نص عليها شنكل SCHINKEL فى تفسيره للعلاقة بين معمار المســـرح والمناظر على الوجه التالى :

أ- حتى يكون مصمم المناظر المسرحية أمينا للعصر ، عليه أن يعى جيدا تاريخ المعمار العام وخصوصياته الفنية . وأن يوظـــف هـــذا التـــاريخ – أشـــكالا ومضامين وزخرفة وخلافه – فى استناد إلى فن المنظـــور الدقيـــق ، وإلـــى المعرفة الآثارية ARCHAEOLOGY والإطلاع على كل فـــروع فنـــون التصوير خاصة الزيتية منها PAINTING ، وكذلك على ألـــوان الطبيعـــة والألوان الصناعية . فما التاريخ إلا هو هذه العلاقة بيـــن شـــعب وعصـــر . خاصة عندما يظهر لنا أن لكل بلد أشكال خاصة به فـــى أشـــجاره ونباتاتـــه وصخوره وأحجاره .

ثالثا- ماجاء به الدراماتورج والمخرج الألمانى كارل لبرخت إيمارمـــان K.L. IMM RMANN (١٧٩٦ – ١٨٤٠) عن فلسفة المنظر الرومـــانتيكى

عندما أدار مسرح دسلدورف DUSSELDORF لمدة خمس سنوات في الفترة من ١٨٣٢ وحتى ١٨٣٧ . وتتضمن فلسفته القضاء على المناظر والديكورات التى تسبب زحمة (وكركبة) على خشبة المسرح ، والاكتفاء بدلا منها بعلامات ، ودلالات ذات معنى DESIGNATIONS والعودة إلى المسرح الأثرى القديم ، وإلى خشبة المسرح الإليزابثى . فقد كانت زحمة المناظر على خشبة المسرح فى رأيه أحد الأسباب التى تعوق انطلاق الدراما واستقرارها ، باعتبار أن أهميتها تكمن فى الحدث المسرحى . هذه الزحمة التى أتى بها مسرح العلبة الإيطالى والمسارح المسورة المقفولة .

رابعا -منهج المايننجينية MEININGENISM

والمقصود به عهد الإصلاح المسرحى الذى بدأه الدوق جورج الثانى (١٨٤٦ – ١٩١٤) فى ألمانيا . فقد حاول ترقية أحوال المسرح وأخلاقياته آنذاك من خلال الفرقة المسرحية التى أنشأها ، وكان هو مخرجها ومصمم ديكوراتها . وقد أطلق على المنهج (مدرسة تربية فن التمثيل) تركز الإصلاح فى الأصول المهنية التالية :

أ- اعتناء بالريبرتوار الأدبى الكلاسيكى (أعمال شيكسبير ، جوته ، شيللر ، كلايست ، موليير) .

ب- تكوين وإعداد الفرقة المسرحية سيكولوجيا وتدريبيا ، بغية الحفاظ على الجو التدريبى العام ، وعلى العلاقات الفنية السليمة بين الممثل والمنظر والديكور وفن الأداء التمثيلى ، والقضاء على كل اضطراب فى هذه العلاقات .

جـ- الالتزام بالتكوين الفنى العلمى فى العرض المسرحى ، فى مواجهة الولوع بالبراعة الفنية الفردية VIRTUOSITY .

د- النهوض بالمجموعات المسرحية ، وبالأدوار الثانوية والصغيرة ، وكذا الماثلين الصامتين على خشبة المسرح . وذلك بتفسير أدوارهم وأماكنهم تفسيرا مستفيضا ، ليصبح لكل واحد منهم – مهما صغر دوره – مهمات فنية يضطلع بها ويشارك بها قوة وتعبيرا فى العرض المسرحى .

هـ- توسيع رقعة البحث الفنى قبل وأثناء إجراء التدريبات . وذلك بزيارة المعارض الفنية ، والإطلاع على فنون المعمار والنحت والتصوير الزيتى، والانتباه إلى أزياء العصور التاريخية المختلفة ، بما يسمح للوثائقية التاريخية من الظهور على المسرح فى غير نقص أو تزييف أو تحوير ، وبغية إقامة علاقة عضوية بين الممثل وأصول المناظر وتاريخية الأزياء حتى يأنس الممثل إلى دور المناظر والأزياء فى حياة دوره المسرحى .

و- ابتداع نظم حديثة فى العمل المسرحى . وأقصد به نظام التدريبات المسرحية. والذى ينص – بعد قراءة المسرحية على الممثلين – بدء بروفات التحليل السيكولوجى .. هذا التحليل الذى يكشف لهم مختلف العلاقات ، وأنواعها ، ثم بروفات القراءات الأولى ومهماتها وأهدافها . حتى يوم العوض الأول .

ز- اعتنت المينجينية – ضمن ما اعتنت – بنسخة الإخراج المسرحى لتسجيل ملاحظات المخرج (ولو أن نظريات المسرح الحديث وفق تفسيرات وجهات النظر العصرية لا تأخذ بما ذهبت إليه الميننجينية فى هذا المجال ، على اعتبار أن منهج مايننجن فى هذه الجزئية يعطل إن لم يقتل مراحل الإبداع ساعة التكوين الفنى ، ليحافظ على صورة أولية مسجلة داخل نسخة الإخراج يصعب فى أحيان كثيرة الحياد عنها أو الخروج عن أولوياتها المرسومة حركة والمسجلة المثبتة على نسخة الإخراج) .

ومع ذلك ، فقد تأثر استانسلافسكى بالميننجينية وعمل بمنهجها الإخراجى في بدايات حياته العريضة .

خامسا – رومانتيكيو المسرح .

استحوذ المذهب الرومانتيكى على جماهير قارة أوروبا طوال القرن ١٩ الميلادى بأكمله . وهو مذهب استلهم الخيال وتصور الأحلام والفروسية ، وفى تضاد كامل مع المذهب الكلاسيكى القديم .

تتميز الدراما الرومانتيكية بأنماط مسرحية معينة للشخصيات الرومانسية ، حيث التعرف على الإنسان من زاوية المبالغة والبحث عما هو فوق العادة وغير الطبيعى . واستبدل التيار العقلى بالأحاسيس الفياضة الجياشة (كما يظهر فى أداء الممثلين) ، وضخمت الشخصيات على طرفى نقيض . فهى إما ملائكية موغلة فى الطيبة والحسنى ، وإما شيطانية وكأنها الشيطان نفسه . حدد الكاتب الرومانتيكى الفرنسى فكتور هوجو V. HUGO برنامج الرومانتيكيين عام ١٨٢٧ م فى المقدمة الشهيرة التى قدم بها مسرحيته (كروموبل) فى ملاحظاته بإغراق خشبة المسرح فى العاطفة (وبكثرة الألوان المتعددة لخشبة المسرح) .

وفى ألمانيا ، قام فردريك شيللر F.SCHILLER بجهود كبيرة فى إرساء حركة الرومانتيكية فى بلاده . وتبعه دراميون رومانتيكيون الروسى الكسندر بوشكين A.S. PUSKIN ، النمساوى فرانز جريلبارزر F.GRILLPARZER، الألمانى جورج بخنر G.BECHNER ، المجرى كاتونا يوجاف K.JOZSEF . ومسرحياتهم تعانى جل شخصياتها من آلام الحب والهوى ، أو التى تحترق من أجل فكرة أو قضية معينة .

استعمل المسرح الرومانتيكى أدواته من مناظر ومهمات مسرحية بنفس المغالاة الأدبية التى سيطرت على النصوص المسرحية الرومانتيكية . وهو ما كان يوحى بضرورة وجود شكل إخراجى وتمثيلى رومانتيكى يناسب نوعية الأدب ذاته.

طبيعية القرن ١٩ الميلادى .

تحكم المذهب الطبيعى فى الحياة الفنية – والمسرحية – من منتصف القرن ١٩ ميلادى وحتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين . كان أكبر تأثيره على الأدب . يعتبر أميل زولا E.ZOLA رائد الطبيعيين والذى يلخص منهجه الطبيعى فى تعبيره المقتضب " لنترك كتاباتنا تتسم بالبساطة دون فرقعات أو لفتات فجائية " [١٩] وهو نفسه صاحب الدراسة المسرحية المعنونة (الطبيعية فى المسرح – ١٨٨١ م) والتى عكست أول ما عكست على المخرج الفرنسى أندريا أنطوان E.ANTOINE مؤسس المسرح الفرنسى الحر عام ١٨٨٧ م بعد ست سنوات من دعوة زولا .

ظهرت فلسفة الطبيعية فى طبيعة تصميم الديكور وتنفيذه ، وفى الأزياء المسرحية ، وفى المهمات المسرحية المستعملة . قطعة اللحم طبيعيا على خشبة المسرح والدماء تقطر منها) وهى معلقة فى محل القصاب أعلا الخشبة أثناء فن التمثيل الطبيعى . وهو ما أبعد الممثلين – وفقا لهذا الشكل – عن العاطفة ، وعن الشعرية اللغوية فى آن واحد ، ليغرقوا فى الإيهام ، وفى غير اهتمام منهم ، بما يعرف باسم نظرية سقوط الحائط الرابع . وأصبح الممثل يسعل علانية ويمسح أنفه بيده فى غير حياء أو ذوق .

ينتقل الإخراج الطبيعى إلى ألمانيا عند المخرج أوتوبراهم O.BRAHM فى مسرح فرى بهين . وإلى السويد بفضل الدرامى أوجست استرندبرج A.STRINDBERG داخل مسرح تجريبى صغير) .

المسرح الواقعى .

إن البدء فى الحديث عن مصطلح (المسرح الواقعى) ليقودنا فى إضطرار إلى تفسير لفظة (الواقعية) التى تعنى صفة هذا المسرح عبر ثلاث

مراحل اختلفت فيها الدرامات ، وتباينت فى كل مرحلة عن أخرى ، لكنها إلى حد كبير – خاصة فى المرحلتين الثانية والثالثة – كانت متقاربة إن لم تكن متشابهة فيما يخص خشبة المسرح أو المناظر المسرحية ، بل وفن الأداء التمثيلى الواقعى .

هذه المراحل الثلاث التى تكون فى النهاية تعبير المسرح الواقعى .

١ – المرحلة الأولى – الواقعية البدائية أو الساذجة PRIMITIV R.

تعبير بدائية يعنى أى مرحلة تعود إلى عهد سابق على عصر النهضة الأوروبى . كما أن مصطلح (الفنية البدائية) PRIMITIVISM يعنى أسلوب الفن الخاص بالشعوب البدائية أو بالفنانين البدائيين . أصل التعبير باللغة اللاتينية يعنى الواقعية البسيطة ، نظرا لاهتمامها فى البداية بالشمولية والعمومية . وهو ما جعلها واقعية بسيطة الشأن ، غير مركبة التراكيب الأدبية أو الخطوط أو المسارات التى يتضمنها التصوير الفنى الأدبى جيد الصنع والتكوين . وهى واقعية عكست الواقع العام فى سهولة ويسر .

عرف الإغريق ، ومن بعدهم الرومان هذه الواقعية الفطرية فى عالم الأساطير القديمة حيث القضاء والقدر ، والقوانين الإلهية العليا ، والعقوبات والعذابات هى كل مصدر الحركة والواقع ، كما هى مصدر القوة واليأس أيضا . ونتيجة لذلك تحكم ذلك العالم الغريب فى مشاعر الفرد ومصيره ، وفى ضياعه أيضا . من السهولة بمكان العثور على الواقعية الأولى فى مسرحيات اسكيلوس .

عاصرت الواقعية الأولى فروعا من الفن التشكيلى ، وعلى نفس الشكل المغرق فى تعاليم الأساطير . ومع ذلك فقد ضاق النحاتون بنحت تماثيل الآلهة ، وانتقلوا مؤخرا إلى نحت البشر العاديين ، والرياضيين ورجال الدولة من أمثال ميرون ، بوليكليتوس .

إلا أن اختفاء هذا الواقعية لا يعنى اندحارهـــا . لأنـــها لا تـــزال تعيـــش بعناصرها الساذجة حتى وقتنا هذا ، حينما تظهر أحيانا بين الحيـــن والحيـــن فـــى بعض الدرامات الساذجة المعاصرة .

٢- المرحلة الثانية – الواقعية النقدية CRITICAL R.

وهى أحد الأشكال المطورة للواقعية البدائية الأولى . وهى ناتج القـرن ١٩ ميلادى . جاءت مغيرة من واقع إلى واقع آخر ، بعد أن عجزت الواقعية الســـاذجة عن مد يدها – كآداب وفنون – لتطوير الطبقات المتوسطة ، خاصة فى استئنســـاد المجتمع الرأسمالى .

استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحد مشـــترك ، وفى استعمال للنظرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الإمكان إلـــى وعـــى الفـــرد والمواطن . وهى لذلك واقعية سرعان ما انتشرت فى فرنسا وإنجلـــترا وروســـيا وألمانيا . وأصبح من الطبيعى العثور عليها فى آداب ودرامات سكوت SCOTT، جوجـــول GOGOL ، تومـــاس مـــان TH.MANN ، جـــورج برناردشـــو G.BERNARD SHAW ، جارسيا لوركـــا B.LORCA ، جولـــز وورثـــى G.WORTHY بين نهايات القرن ١٩ وبدايات دوران القرن ٢٠ بل لتمتد أصـول هذه الواقعية النقدية بعد الحرب العالمية الثانية فى أعمـــال السويســـرى فردريـــش دورينمات F.DURRENMAT ، الألمانى بيتر فـــايس P.WEISS والروائـــى الإيطالى ألبرتو مورافيا A.MORAVIA.

فن التمثيل كان لابد أن يكون واقعيا ، وكذلك فنون الإضاءة المســـرحية . وحتى المضامين الدرامية كانت واقعية ، حدثت فى الحياة العامة أو يمكن لـــــها أن تحدث (أنظر مسرحية مهنة السيدة وارن لبرناردشـــو MRS. WARREN'S PROFESSION .

ينقل المسرح الإنجليزى في النصف الثاني مـن القـرن ١٩ كـل فنـون الواقعية ، فأغلب كتابه واقعيون بمعني الكلمة بعد أن وقفوا في وجه الرومانتيكيـة، وتركوا ما بقي من كلاسيكية بعيدة عنهم ، وعملوا علي تصوير الحيـاة الطبيعيـة تصويرا واقعيا صادقـا . وظـهر جيـل مـن الممثليـن والممثـلات الواقعييـن (هنري إرفنج ، إلين تاري ، روبرتسون يقدم مسرح المشكلات ، آرتور جـون ، جيمس ماتوي باري .

<u>وفي الروسيا</u> ، تتفجر الواقعية النقدية عند عديد من دراميـيـها ، جوجـول يكتـب الساتيرية النقدية (المفتش العام) ، ينقل فيها ريفا غبيـا بكـل فلاحيـة ، منتقـدا بيروقراطية بلاده وفسادها الإداري فـي واقعيـة جريئـة ، ويعـرض صـورة كاريكاتيريـة لواقـع المجتمـع الروسـي ، ثـم يكتـب الكسـندر استروفسـكي A.N.OSZTROVSKI خمسين مسرحية واقعية نقدية يفضح الاقطاعيين التجـار الجشعين ، الشخصيات المتحكمة في الأسـواق التجاريـة الروسـية وكـل هـذه المضامين الدرامية يعود فضل نجاحها إلي الأسلوب الواقعي إخراجا وتمثيلا الـذي قدمت به علي المسرح شخصيات حية بمشكلاتها غير الغربية علي الحدث اليومـي الواقعي في الحياة سلوكا ومواقف وتفكيرا ، بل وبنفس العبارات والحوارات الـذي تستخدمه نفس الشخصيات التجارية والإقطاعية في حياتها .

<u>وفي النرويج</u> ، نعثر علي ثوري المسرح هـنريك إبسـن ، H.IBSEN والـذي اعترت دراماته ثورية تجديدية . هو شاهد عيان علي عصرين هامين فـي الأدب الدرامي ، العصر الذهبي للرأسمالية ، عصر انحدار الرأسمالية . ولـهذا فأبطالـه يحاولون أن يعيشوا عيشة واقعية حسبما تمليه عليهم الطبيعة والظروف ، إلا أنـهم يصطدمون دائما بالواقع فيتحطمون أو تتحكم مثلهم العليـا ، نتيجـة واقـع فسـاد المجتمع وتعارضه مع واقع أفكارهم وأحلامهم .

إن إخراج درامة لإبسن بأسلوب الإخراج الواقعي ليقتضي إبراز الواقع بعينه ديكورا وزخرفا وأثاثا ومفارش موائد ، وكل ما يمكن أن يوضع أو يتواجد في حجرة أو منزل بكل ما فيه وما عليه من تفصيلات .

إن شخصيات مسرح إبسن تتقابل كثيرا – في واقعتيها – مع شخصيات مسرح تشيكوف . فهذه وتلك تقدم لنا شخصيات لنماذج إنسانية تعاني من الصراع بين النظريات وبين الحقائق السائدة والمتضادة مع الأخلاقيات في المجتمع . كما أن مسرح تشيكوف مسرح بعيد عن العبارات الحوارية الجانبية علي حدة ASIDES لأنه مسرح يقوم علي الواقع دون جانبيات أو لف أو دوران .

وليوتوستوي الروسي هو الآخر يهاجم قيصره وينقد مجتمعه واقعيا ، يعرض – ضمن واقعيته – صورا لمواطنين من بلاده يعانون نفسيا من ضغوط مجتمع الروسيا وأساليبه الشاذة .

٣- المرحلة الثالثة – الواقعية الاشتراكية SOCIALIST R.

مرحلة الواقعية الاشتراكية أدبا أو فنا تشكيليا أو مسرحا أو فيلما أو موسيقى تستهدف معرفة الواقع وإبرازه بالمجهر أو بالعين المكبرة . وتضع الواقعية الاشتراكية في أول اعتبارتها الإرتفاع بمستوي الوعي عند الإنسان ، في اعتماد علي صدق التعبير في الفن تعبيرا يشمل الطبقة والمجتمع والعصر ، دون قيد أو شرط ، بل وتغييرا في أساسات المجتمع ونظمه وعاداته . اعتنق عديد من الكتاب هذه الأفكار (الفرنسي لويس أراجوان ، الدانمركي أندرسون نكسو ، البرازيلي يورج أمادو ، الألماني برتولت برخت) إضافة إلي الروسي الكسندر فاجيف ، فلاجيمير ماياكوفسكي ، الروائي ميخائيل شولوخوف.

فن المناظر الواقعية .

تحول كثير من الفنانين التشكيليين ومهندسي الديكور بالمسارح – رويـــدا رويدا – في كل مسارح أوروبا إلي فن المناظر والديكور الواقعي – عند تصميـــم وتنفيذ هذا السيل الغامر من الدرامات الواقعية ، وفي استعمال لأفكار الســينوغرافيا SCENOGRAPHY التي تبحث في علم المنظرية وتشمل كل ما علي خشـــبة المسرح ، وما يرافق فن التمثيل المسرحي للوصول إلي عرض جميـــل ، نظيــف كامل ، متناسق ، مبهر كل الإبهار .

كان للتعمق في فلسفة اللون علي الخشبة ، والتركيز علي البقـــع اللونيـــة العديدة التي تطرح تصورات سيكلولوجية نفسية ، الأثر الكبير في انخفاض التـــأثير الدرامي في المسرح . لماذا .؟ لم تكن الديكورات الواقعية ولا المنظـــر الواقعـــي أكثر من حجرة وأثاث واقعي تفصيلي ، واكسسوارات تطـــابق الواقـــع المعـــاش ، وأرفف لمكتبات منزلية ، مرايات ، صور معلقة علي جدران البيـــوت ، ســـاعات تدق ، أبواب وشبابيك ، وديكور متحرك أحيانا قليلـــة إذا مـــا اقتضـــت الأحـــداث المسرحية الواقعية الانتقال من مكان إلي مكان آخر . كـــان هـــذا هـــو هـــم كـــل التشكيليين المسرحيين ، وكان ذلك في المسرح الدرامي – عـــــائق أمـــام تحقيـــق أفكارهم النيرة في المسرح .

لذلك اتجه أغلب التشكيليين إلي عروض الأوبرا الواقعية لمزيد من الإبداع في أماكن أوبرالية كثيرة ومتعاقبة في الأوبرا الواحدة ، إضافة إلي نوعيـــات فـــن الأوبرا التي تعمل علي خشبات مسارح واسعة ، وأكبر اتساعا في العــــادة ، بـــل وأعظم عمقا ، بما يتيح للديكور والمناظر الواقعية تحقيق فلسفة اللون علــــي كـــل مساحات خشبة المسرح ، ونقل هذا التأثير علي الجماهير في صالـــة الجمـــهور ، بمعني إقامة وحدة سينوغرافية بين الممثل المغني والمشاهد في زمن واحد.

حقق هذه الوحدة في المسرح الروسي ميهائيل بوتشاروف M.Bocsarov (١٨٣١-١٨٩٥) علي ديكوراته عبر إبراز روح الســـينوغرافية التاريخيـــة فـــي

مسرح الكسندرينسكي ALEKSZANDRINSZKIJ في أوبرات فاوست ، لونجرين ، دون جوان LOHENGRIN, FAUST, DON JUAN.

تطور الديكور الواقعي في الروسيا علي يد ماتفي ششكوف (١٨٣٢-١٨٩٧) الذي غير من منهج الديكور والمناظر في مسرحى موسكو والقيصر في بيترفار PETERVAR وأعد طلابا لمنهج واقعية الديكور والمناظر ، عندما أنشأ في عام ١٨٧٨م قسما للديكورات والمناظر الواقعية (قسم الفنون التشكيلية بأكاديمية موسكو) ، كما ساهم في إيقاظ روح المنظرية الواقعية أنا تولي جلتسر A.F.GELCER (١٨٥٢-١٩١٨م) مع زملائه ليحققوا الدرامات والأوبرات الواقعية لتورجنيف وبوشكين واستروفسكي وجوركي .

ويدين التطور الواقعي للمناظر والديكور الواقعي بالفضل إلي سافا مامنتوف SZAVVA I.MAMONTON (١٨٤١-١٩١٨م) الذي ابتدع منهجا علميا نموذجيا متطورا نفذه عام ١٨٨٥ م في الأوبرا الخاصة في إيراد عروض أوبرالية تكون المناظر فيها على المستوى الأول مع الموسيقى (تعتمد الأوبرا في المقام الأول على فنون الموسيقى) ، وبتخصيص المال الوفير لكل ما يتطلبه نموذجه المتطور من مال وألوان وأجهزة خدع مسرحية متطورة . ونفذ منهجه مهندسو الديكور والسينوغرافيون الروس (بولينوف ، فروبل ، كوروفين ، لافيتان ، ساروف) POLENOV, VRUBEL, KOROVIN, LEVITAN, SZEROV والغريب – والجيد أيضا – أن يمتد هذا النموذج متجاوزا خشبة المسرح إلى تزيين القصور فى موسكو ، استغلالا للخيال الواسع فى منهج مامنتوف.

الطبيعية الألمانية

تاريخيا . . يمثل مسرح البلاط كل المسرح الألمانى ، بجوار ظاهرة مسرحية واحدة فى فايمر عام ١٧٩١ م بزعامة الفيلسوف والدرامى والكاتب الألمانى يوهان فلفجنج جوته (١٧٤٩ – ١٨٣٢ م) JOHANN WOLFGANG GOETHE . تبع المسرح القومى – فايمر أسلوب إفلاند IFFLAND الذى كان قد زار فايمر زيارة مسرحية مع فرقته . كان وجه المسرح القومى الألمانى وجها كلاسيكيا . مما ساعد طاقات الممثلين على الإلقاء الصعب الممتاز والإحساس المرهف فى التراجيديات ، وإعدادهم حسيا وعصبيا لمثل هذه الأدوار . شارك الشاعر فردريك شيللر العجوز جوته فى جهود مسرح فايمر . (فايمر مدينة ألمانية صغيرة لا تزيد مساحتها عن أصغر حى فى القاهرة، ووجدت فيها – عند زيارتى لها ولقصر جوتة والمسرح القومى بها – مدرسة عليا لفنون الموسيقى) .

مسرح مايننجن .

أنشأ الدوق جورج الثانى (١٨٢٦ – ١٩١٤ م) مسرحه بدوقية ملييننجن، وساهم فى ترقية المسرح الألمانى بالقواعد العلمية الأولى فى تاريخ الإخراج المسرحى . بدءا من بروفات القراءة وحتى نسخة الإخراج فى النهاية . مارا بالدقة التاريخية فى المنظر والأزياء ، ورعاية الأدوار فى المسرحية . ومنتبها إلى تأثير أصغر قطعة اكسسوار فى يد الممثل (عصا – خاتم) . كان مسرحه مدرسة لفن التمثيل وفن الإخراج لكثير من الفنانين الألمان .

ارتكز ريبرتوار المسرح على الآداب المسرحية الثرية دراميا .

التشكيل فى المسرح السويسرى (الناطق بالألمانية) .

استطاع المسرح السويسرى الناطق باللغة الألمانية التفوق مسايرا حركة التنوير الأوروبية ، فى الوقت الذى تعثر فيه المسرح السويسرى الناطق باللغة

الفرنسية (فى الجنوب الغربى وجنيف) ، نتيجة معارضة المتشـــددين الكـــالفينيين (نسبة إلى مذهب كالفين CALVINISTIC) للمسرح والمسرحيين . ومع ذلـــك فقد شيد أول مسرح فى برن BERN عام ١٧٧٠ م . كما شيد العميـــد يوهـــان جيورج بيركى JOHANN GEORG BURKI مسرحا فى مدينة زيوريـــخ . ثم أقام لويس بفيفر L.PFYFFER مسرحا مكان معبد قديم ، اتسع لعـــدد ٨٠٠ متفرج .

قادت الحركة المسرحية الدرامية والممثلة شارلوت بيرش بفيفـــر (١٨٠٠ – ١٨٦٨ م) بمسرحيات نثرية وموسيقية ، عارضة بعـــض درامـــات الألمـــانيين جوته وشيللر ، وكذلك الأعمال الرومانتيكية لوليم شيكسبير .

بدأ الاحتراف لفن التمثيل السويسرى ما بيـــن أعـــوام ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ م عندما اجتاحت اللغة العامية البلدية VERNACULAR الدراسات والمسرحيات .

كان لظهور السويسرى أدولف آبيا (١٨٦٢ – ١٩٢٨ م) فى باريس عام ١٨٩٥ م كتابه المعنون (إخراج درامات فاجنر) أثر كبير فى طـــرح مشـــكلات الدراما الموسيقية على السطح ، ثم كتابه الثانى (الموسيقى والإخراج) .

يقف آبيا فى وجه المسرح الطبيعى ، فى تعـــارض شـــديد مـــع أفكـــاره وأسلوبه. ويحقق لأول مرة (الأسلبة) STILIZATION فى الحياة المســـرحية . فيبرز على الخشبة البعد الثالث للإنسان ، ويكشف التناقضات بين الإنسان والمناظر المرسومة ذات البعدين الاثنين ، بما يستحيل معه إيجاد التوازن والانســـجام بيـــن الممثل المتحرك والسينوغرافيا الثابتة الجامدة على خشبة المسرح . وكان الحل عند آبيا فى تجهيز المناظر ذات الأبعاد الثلاثـــة (ســـلالم ، مرتفعـــات ، انخفاضـــات ومنحدرات) . ويعطى آبيا الريثم RHYTHM الخاص بحركـــة الممثليـــن فـــى طريق هذا الانسجام والتوازن ، كما طور من الإضاءة المســـرحية علـــى خشـــبة

المسرح فى الإضاءة البيضاء والإضاءة الملونة إنصافا لكل دراماتورجية العــرض المسرحى .

انتشرت تعاليم آبيا فى المسارح الأوروبية وعلى خشبات المسارح . لكنــه كان قليل الحظ فى تنفيــذ خططــه لخشــبة المســرح . إلا أن مســرح بــيرويت BAYREUTH يتعهد خططه بالتنفيذ بعد وفاته فى درامات فاجنر وأوبراته بعــد ذلك ، بفضل من أولاد وأحفاد فاجنر (الأحفاد لا يزالون يديرون مهرجان بـيرويت السنوى حتى الآن) .

المسرح الإنجليزى

مدخل إلى موقف بريطانيا .

بدءا من عام ١٧٩٢ م وعلى مدى عقدين من الزمن تتوالى الحروب بيــن إنجلترا وفرنسا مما عمق من العداء بين طبقات المجتمع الإنجليزى . وقد عكســت هذه الحروب على المسرحين العاملين فى لندن . . دروری لین ، الكوفنت جاردن. (عمل مسرح الـــهاى مـــاركت HAYMARKET أثنـــاء الإجـــازة الصيفيــة للمسرحين) . وحصلت المسارح الريفية على تصريــح بـــالعمل المســـرحى عـــام ١٧٨٨م . وفى عام ١٨٤٣ م يصدر قانون تنظيم العمل المسرحى ليفصـــــل بيــن مسرحى دروری لین ، الكوفنت جاردن ، وليصبح كل من المسرحين حــــرا فـــى ريبرتواره من المسرح النثرى . وكان القانون حدا جـــادا لتغيـــير وجـــه ونشـــاط المسرح الإنجليزى فى القرن ١٩ ميلادى . (اتسعت صالة الجمهور فـــى مســـرح دروری لین لعدد ٣٦١١ متفرجا) . بينما كان مسرح الكوفنت جاردن يتسع لعـــدد

٣١٠٣ من المتفرجين .. بمعنى أن فصل المسرحين وريـــبرتوار المســـرح كـــان مؤثرا على عدد كبير من الجماهير اللندنية .

الدرامات المعروضة .

مثلت الدرامات الإنجليزية عصب الريـــبرتوار . (شيكســـبير وزمـــلاؤه ومقلدوه ، درامات العصر الإليزابيثى ، مسرحيات معدة عن روايات فى المســـرح الفرنســـى) . حتـــى زحـــف التيـــار الرومـــانتيكى بجـــهود الشـــاعر جورج جـــوردون بـــايرون (١٧٨٨ – ١٨٢٤ م) GEORGE GORDON BYRON دراماتورج مســـرح دروری ليـــن ، ثـــم الممثـــل إدمونـــد كيـــن (١٧٨٧ – ١٨٣٣ م) EDMUND KEAN ، وليـــم تشـــارلس مـــاكريدى (١٧٩٣ – ١٨٧٣ م) WILLIAM CHARLES MACREADY . شارك جون كيـــن (١٨١١ – ١٨٦٨ م) CHARLES JOHN KEAN . . الابن الأكبر لادموند كين . وكلهم حققوا طريق المسرح الرومـــانتيكى الإنجلـــيزى إبان القرن ١٩ الميلادى .

إلا أنه يذكر أنه كانت هناك محاولات مسرحية لإحياء درامـــات واقعيـــة REALISTIC فى المسرح الإنجليزى . وإحياء آخر لأسلوب فن التمثيل التقليـــدى انبثـــق بعـــد إنشـــاء أكاديميـــة الموســـيقى والدرامـــا MUSICAL AND DRAMATIC ACADEMY فى عام ١٨٤٨ م .

كما بدأ المسرح الإنجليزى نظام (المســـرحيات المتسلســـلة) LONG RUN .. عدة مسرحيات لكاتب واحد توضع فى ريبرتوار خـــاص بـــها داخـــل ريبرتوار المسرح السنوى . طبق هذا النظام للمرة الأولى عام ١٨٥٥ م بمســـرحية شيكسبير (هنرى الثامن) . ثم تبعت فى الريـــبرتوار المتسلســـل درامـــا (حلـــم منتصف ليلة صيف) . وكان الأصل فى التفكير للنظام المتسلسل هو الصفقة فـــى أغلب الظن .

وفى نفس الوقت ، ازدهر مسرح العرائس والدمى المتحركـة PUPPET THEATRE (على غرار عروض PUNCH AND JUDY بانش راعـــى الماشية وجودى) . وظهر لأول مرة فى حياة مسرح العرائس والدمـــى تحريــك العروسة بالأوتار بدلا من السلك والأسلاك .

ازدهار فن التمثيل الواقعى .

كان النصف الثانى من القرن ١٩ الميلادى عصر فن التمثيل الواقعـــى . كل شئ فى المسرح أصبح يمس ويتماس مع الواقع والواقعية . واعتبرت الواقعيــة هى الهدف المثالى والأمثل فى حياة المسرح الإنجليزى .

يقف ســير هــنرى إرفنــج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨ – ١٩٠٥م) كممثل واقعى فى أدوار (هملت ، مكبث ، ريتشارد الثالث) ، يشـــاركه آرثر جونز ، وينج بينرو ، جيمس ماتيو بارى ، ويليام آرشر ، جورج برناردشــو ، جون جولزوورثى ، أوسكار وايلد .

يعاصر هذا التيار الواقعى جـــوردون كريــج GORDON CRAIG (١٨٧٢ – ١٩٩٦ م) الذى كان عضوا فى فرقة إرفنج . ثم بدأ منذ عام ١٩٠٣ م فى تصميم المناظر المسرحية وكتابة عديد من المؤلفات والإنتاج الفكرى العميـــق فى الشئون المسرحية . وهو يرى " أن فن المسرح ليس التمثيـــل ولا الدرامـــا ولا المسرحية ولا هو المناظر ولا الرقص . لأن كل هذه العناصر إنما هى المحيطـــة لإبراز الأحداث .

إن فن المسرح هو فى روح الكلمة التى هى جسم الدراما وقلب الصـــورة المسرحية ونبض الإيقاع " .

المسرح الإيرلندى :

كانت ايرلندا هى المحطة الأخيرة للفرق المسرحية الجوالة الإنجليزيـــة . لم تتطور كثيرا هذه الفرق نظرا للظروف السياسية التى طوقتها .

حتى كون الشاعر وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ – ١٩٣٩ م) جماعـــة أدبيـــة باسم جماعة GAEL صبت اهتماماتها على انتعاش المسرح والأدب الايرلنـــدى . بدأت الجماعة فى لندن . ثم فى دبلن تحت اسم (جماعة الأدب القومى) وفى عـــام ١٨٩٤ م تأكدت الحركة القومية فى ايرلندا بميلاد درامة ييتس المعنونـــة (أرض رغبة القلب) LAND OF HEART'S DESIRE.

ويظهر الايرلندى جون ملنجتون ســـينج (١٨٧١ – ١٩٠٩ م) JOHN MILLINGTON SYNGE ليبدع درامات قومية فيـــها أفكـــار الفلاحيـــن ، وعيوبهم ونقائصهم وأفراحهم .

ميلاد المسرح الأمريكى

قليلة هى الكتابة الفنية عن المسرح الأمريكى الشمالى منذ اكتشاف القـــارة الأمريكية . لكن ذلك لا يعنى أنه لم تكن هناك جهود لإقامة مسرح أمريكى منـــذ الاكتشاف عام ١٥٩٤ م . ورغم ماض يلمح بحجم كبير للمسرح هناك ، وعروض مسرحية كانت لها خصائص كثيرة ، واجتهاد نشط فى إقامة الـــدور المســـرحية ، وتجميع الفرق المسرحية فى القرن الثامن عشر الميلادى ، ونشاط مسرحى ملموس إبان حرب السنوات الأربع فى القرن التاسع عشر الميلادى . رغم كل ذلك .. فإن التاريخ المسرحى – وبكثير من اللغات العالمية – قد أهمل إلى حـــد كبـــير تـــأثر المسرح الأمريكى بالفرق المسرحية الفرنسية والإنجليزيـــة التـــى زارت أمريكـــا آنذاك. كما دحض التاريخ أو لنقل المؤرخون جهود فنانين أوروبيين انتقلـــوا إلـــى القارة الأمريكية ، وقدموا عروضا كانت بمثابة حركة تنوير مســـرحى للجمـــاهير

الأمريكية . ولعل عدم إلقاء الضوء على المسرح الأمريكى – بما يستحقه – قد أخفى ما تم تنفيذه ، بل وتطويره فى حركة المعمار المسرحى ،ودور الإضاءة بالشموع فى المسرح قبل اكتشاف غاز الاستصباح ، فالكهرباء فيما بعد ، وميلاد أول نقابة للفنانين فى العالم ، وظهور نظام نقل المسرحية إلى خارج مسرحها المعروف أمريكيا باسم ROAD ثم استنبات المسرح الأمريكى لفكرة (البطل) HERO أو النجم بلغتنا المسرحية العربية . وأمام كل هذه الأسباب التاريخية مجتمعة كان لابد من العودة إلى الوراء قليلا للبحث فى جنبات المسرح الأمريكى .

السوابق والمقدمات :

تأثرت الثقافة الأمريكية القديمة – والمتواضعة أيضا – فى المسرح بالثقافتين الفرنسية والأسبانية . وظهرت بعض العروض المسرحية البدائية على عربة فى المكسيك فى عام ١٥٣٨ م (أيام الهنود الحمر) . كما يعرفنا تاريخ المسرح على عرض مسرحى قدم كذلك فى عام ١٥٩٨ م فى المكسيك الجديدة . إلا أن أول ظاهرة مسرحية تامة هى التى قدمت فى عام ١٦٠٧ م فى فرجينيا وكانت إنجليزية بحتة . وسرعان ما انتشرت الظاهرة المسرحية فى عام ١٦١٠ م ، والتى كانت تضيق معها نفوس الأمريكيين من جراء تحكم الإنجليز بناصية المسرح . مما اضطر المسرح إلى الهجرة إلى جامعة هارفارد HARVARD ليجرب بين طلابه إشعاعاته الذهبية .[1]

---

[1] عرض بنيامين كولمان B. COLMAN (١٦٧٣ – ١٧٤٧ م) أحد طلاب جامعة هارفارد مسرحية تراجيدية بعنوان GUSTAVUS VASA . وفى عام ١٧٠٢ م عرض الطالب وليام والطالبة مارى من كلية فرجينيا مسرحية رعوية ، لم يبق لها أثر بعد ذلك .

لم يكن موقف الحكومة الأمريكية آنذاك مشجعا لحركة المسرح ، بل كانت الحكومة تصب لعنتها على المسرح والمنتمين إليه بجهودهم الطليعية. حتى استطاع الأمريكي ريتشارد هانتر RICHARD HUNTER – فـــي صعوبـــة بالغـــة – الحصول على تصريح حكومي لإقامة عرضه المســـــرحي فـــي نيويـــورك عـــام ١٧٠٢م (كان تعداد المدينة في ذلك الوقت ٤٤٣٦ نسمة) ، مما أعاق اســــتمرار المسرحية لفترة طويلة للتمثيل.

إلا أن طباعة مسرحية (أندروبـــوروس ANDROBORUS) لنفـــس هانتر قد ساعد على انتشار الظاهرة المسرحية في أمريكا . وقوى من الانتشار بناء دور مسرحية للتمثيل حتى عام ١٧٥٠ م منتصف القرن الثامن عشر الميـــــلادي . مسرح في فيلادلفيا عام ١٦٨٢ ، ثم مسرح آخر عام ١٧٢٤ م على حدود مدينـــــة نيويورك . ثم مسرح كبير في داخل نيويورك عام ١٧٣٢ م يتســـع لعـــدد ٨٦٢٢ متفرجا . ويمد الهولندي ريب فان دام RIP VAN DAM يد المساعدة لانتشـــــار المسرح فيعرض في قصره مســـرحية THE RECRUITING OFFICIER (الشرطي المجند) تشجيعا للتمثيل وهواة التمثيل في أمريكا .

تفسح كل تلك الجهود في المسرح لميلاد أول مســــرحية عرائســـية عـــام ١٧٤٧ م بعنوان طويل هو (باتمان أو زواج غير سعيد مع ديالوج رائع بين بانش وزوجته جـــوان) BATEMAN OR UNHAPPY MARRIAGE, WITH A FINE DIALOGUE BETWEEN PUNCH AND HIS WIFE JOAN .

وتتشجع نفس الفرقة العرائسية لتقدم في عام ١٧٤٩ م مسرحية عرائســـية ثانية بعنوان (القصة الكاملة للبرنسيسة إليزابيث أو ظهور القاضي بانش) THE WHOLE PALY OF PRINCESS ELIZABETH OR THE RISE OF JUDGE PUNCH.

وبعد فرجينيا ونيويورك ، تستمر الظاهرة المسرحية فـــى الانتشـــار فـــى تشارلستون CHARLESTON بمساعدة ثمانية من أثريـــاء الإنجلـــيز المحبيـــن للثقافة المسرحية (فى عام ١٧٣٥ م عرضت مسرحية للكاتب الطليعى الأمريكـــى توماس أوتواى THOMAS OTWAY بعنوان اليتيم – ORPHAN) . وفى نفس العام تعرض أول أوبرا أمريكية بعنوان (فلورا أو العفريـــت فـــى البـــئر) FLORA OR HOG IN THE WELL . كـــانت كـــل هـــذه العـــروض محاولات فى طريق المسرح الأمريكى . وبحلول منتصف القـــرن الثـــامن عشـــر الميلادى ينتقل الفكر المسرحى إلى مرحلة ثانية أكثر تقدما وإشعاعا .

المرحلة الثانية .. مرحلة احتراف الفرق .

فى السنة الأخيرة من النصف الأول من القرن الثـــامن عشـــر الميـــلادى (عام ١٧٤٩ م) يقود البريطانيان والتر مورى ، تومـــاس كيـــن WALTER THOMAS KEAN, MURRAY فرقة مســـرحية محترفـــة تحـــت اســـم VIRGINIA COMPANY OF COMEDIANS وتقدم الفرقة عرضـــها الأول كاتو CATO من تأليف ج. أديسون J. ADDISON (كان تعداد الســـكان فى نيويورك آنذاك قد وصل إلى ١٠,٠٠٠ نسمة) علـــى مســـرح NASSAU STREET الذى اتسع لعدد ٣٠٠ متفرج . وتوج هذه المرحلـــة الثانيـــة المليئـــة بـــالعروض المســـرحية العلامـــة الإنجلـــيزى لويـــس هـــالامر LEWIS HALLAMER (١٧١٤ – ١٧٥٥ م) الذى أطلق عليه المســـرحيون لقـــب _ كولومبوس المسرح الأمريكى) .

المرحلة الثالثة .. انطلاق إلى الدرامات العالمية .

استطاع لويس هالامر الانطلاق بفرقته المسرحية إلى تجذير المسرح فـــى عقول الأمريكيين . فقدم فى ريبرتوار الفرقة درامـــات شيكســـبير فـــى فيلادلفيـــا

وتشارلستون . لكنه سرعان ما توافيه المنية عام ١٧٥٥ م فـــى جزيـــرة جامايكـــا JAMAICA ، أثناء أحد عروضها هناك . ويتابع الإنجلـــيزى دافيـــد دوجـــلاس DAVID DOUGLASS جهود هالامر حتى العودة إلى أمريكا .

ويبنى أول بناء لمسرح مستمر عام ١٧٦٦ م فى فيلادلفيـــا تحـــت اســـم SUOTHWARK THEATRE وليقدم المسرح أول مسرحية لمؤلف أمريكـــى من فرقة محترفة فـــى عـــام ١٧٦٧ م . كتبـــها الأمريكـــى تومـــاس جودفـــرى THOMAS GODFREY (١٧٣٦ – ١٧٦٣ م) ، وعنوان الدرامـــا (أمـــير بارثيا) THE PRINCE OF PARTHIA . إلا أن الاهتمام بإقامـــة الـــدور المسرحية كان يداعب خيال لويس هالامر الابن – تماما كما داعب خيـــال دافيـــد دوجلاس – الذى ينجح فى بناء مسرح يتسع لألف متفرج يوميـــا ســـماه JOHN STREET THEATRE فى نيويورك التى كان تعدادها من السكان آنـــذاك قـــد وصل إلى ٢٠,٠٠٠ نسمة .

بعد عقد معاهدة السلام عام ١٧٨٣ م والذى بموجبه حصلـــت الولايـــات المتحدة على استقلالها تبدأ إشعاعات المسرح من جديد . فيعرض هـــالامر الابـــن أعمال جولد سميث GOLDSMITH إلى جانب ريبرتوار الشيكسبيريات . وفـــى بوسطن يقدم الدرامى المحامى رويال تيلـــر ROYALL TYLER (١٧٥٧ – ١٨٢٦) درامته المبشرة (التضاد) THE CONTRAST حتـــى قـــدوم أبـــى الدراما الأمريكية فى القرن الثامن عشر الميلادى وليـــام دانلـــوب WILLIAM DUNLAP (١٧٦٦ – ١٨٣٩ م) ليقدم كوميديته الشهيرة THE FATHER OR AMERICAN SHANDYSM . . ويستمر بناء المسارح الأمريكية .

فـــى عـــام ١٧٩٤ م ينشـــأ مســـرح CHESTNUT STREET THEATRE فى فيلادليفيا ، ومسرح آخر قبله عام ١٧٩٢ م فى بوسطن ، ثـــم

يتبع عام ١٧٩٤ م مسرح فى FEDERAL STREET ، ثم مسرح PARK THEATRE فى العاصمة .

ويقدم الفرنسيون باليه يعرض فى الولايات المتحدة فى عام ١٧٩٢ م مـــن فرقة الفرنسى ألكسندر بلاسيد ALEXANDRE PLACIDE (باليــه صــائد العصافير) THE BIRD CATCHER باشتراك أول راقص أمريكى محترف جون دورانج JOHN DURANG . كما يزور الإنجليزى جون بيــل ريكــاتس JOHN BILL RICKETTS بفرقته للسيرك الولايات المتحدة .

سينوغرافيا المسرح الأمريكى :

جاءت سينوغرافيا المسرح متشابهة فى الكثير مع المسرح الإنجلـــيزى . وعلى نفس الحال كان شكل إقامة المسرح إنشاءات وإدارة فرق مسرحية . فـأقيمت دور المسارح بتمويل من الخاصة (وليس من الدولة أو الحكومة) . وكان المديـــر MANAGER هو المسؤول عن البرامج والريبرتوار والعروض المســوحية . إلا أن اهتمام الأمريكيين بالتقنية الفنية مستقبلا كان أعظم من المســـارح الإنجليزيـــة . (لكن ذلك لم يمح من تاريخ المسرح الأمريكى حقبة البدائية التى سادت بدايتـــــه ، خاصة فنون التمثيل)

كان مسرح CHESTNUT STREET على أعلى مستويات العمـــارة المسرحية فى فيلادلفيا . يتسع لعدد ألفى متفرج . صف من المقصورات لعلية القوم من الجماهير ، مسرح أمامى على الخشبة المسرحية متسع الأطراف ، أبواب علـــى جانبى المقدمة لخشبة المسرح لاستعمالها دخولا وخروجا . صورة لشكل وتصميـــم مسارح إنجلترا آنذاك .

ونفس الفخامة نعـــثر عليــها فـــى نيويــورك فـــى مســـرح PARK THEATRE . مبنى فخم بكل معنى الكلمة . ثلاثة أدوار للمقصورات . خشــــبة مسرح واسعة مريحة للرائى المشاهد ، أبواب على الجانبين . اختفاء الأعمدة التـــى

تحمل سقف صالة الجمهور بما سمح بمشاهدة أفضل للعرض المســـرحى .. لكــن بتكاليف مالية باهظة (تكلف بناء مســـرح BEEKMAN STREET ١٦٢٥ دولارا فى نيويورك عام ١٧٦١ م . وبعد ٣٤ عاما تقريبا بلغــت تكــاليف إقامـــة مسرح PARK THEATRE ١٣٠,٠٠٠ دولار)

أما الفرق المسرحية فقد كان عددها فى الولايات المتحدة يقل عنه فى إنجلترا . لكن خشبة المسرح الأمريكى تميزت بثراء الديكورات وأبهـــة المنـــاظر المسرحية وأناقة كواليس الخشبة .

وبشهادة شاهد عيان مسجلة فى تاريخ المسرح العـــالمى ، كـــان المديـــر المسرحى يأخذ معه فى حقيبة كبيرة أو حقيبتين بعد انتهاء عرض المسرحية (بعد آخر عرض مسرحى) كل الستائر والمناظر والاكسسوارات إلى بيته .

لم يستعمل ستار المقدمة إلا مرتين فقط .. فى بداية العـــرض المســـرحى وفى نهايته الأخيرة . كانت الإضاءة بالشموع . أما التأثير النفسى بالإضاءة ، فكان يتم بتحريك الشموع من مكان إلى آخر أو بالنفخ فى شموع مختفية فـــى كواليـــس خشبة المسرح .

لم يكن الاهتمام كثيرا بالأزياء المسرحية من ناحية التدقيـــق التـــاريخى . وكان الإنتاج سريعا . عدة بروفات لا تتجاوز الأسبوع الواحـــد ، ثـــم ... تخـــرج المسرحية إلى الجماهير . هذه الجماهير التى كانت تدلف إلى أماكنها فى الصالـــــة فى غير نظام . الكراسى غير مرقمة ، والشجار والصيـــاح يعلـــوان فـــى صالـــة الجمهور نتيجة التسابق على الأماكن . وحسبما يذكر شاهد العيان الكاتب الأمريكى واشنطن إرفنج WASHINGTON IRVING فى مجلتـــه MORNING CHRONICLE " كان قشر البندق يسقط من المقصـــورات العليـــا علـــى رأس جماهير الصالة أثناء التمثيل ، تماما كبقايا الفواكه وغيرها " .

تحولت فرق مسرحية عديدة للهواة إلى فرق محترفـــة يملكـــها ممولـــون مسرحيون فى وقت قصير جدا بما شجع على زيادة المسارح الخاصة (أنشئ وفـق

ذلك النظام أول مسرح فى كاليفورنيا CALIFORNIA فى عام ١٨٤٩ م تحت اسم EAGLE THEATRE - (مسرح النسر) .

كان لاختراع الغاز أثر كبير فى عام ١٨١٦ م على المسارح الأمريكية ، وكذا على مسارح أوروبا ، والعروض المسرحية بصفة عامة . وساعد ذلك على إبراز مغزى ومضامين الدرامات الرومانتيكية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر الميلادى (احتل تيار الرومانتيكية وآدابه المسرحية طوال القرن ١٩ الميلادى ، ليس فى أمريكا أو أوروبا ، بل لقد وصل إلى روسيا القيصرية فى أعمال جوجول وغيره من الشعراء لارمنتوف وبوشكين) .

ازدهار مسرح الصفقة :

افتتح مسرح PURDY'S NATIONAL THEATRE فى نيويورك عام ١٨٥٢ م . لكن سرعان ما انفجرت حرب السنوات الأربع ما بين ١٨٦١ ، ١٨٦٥ م . فبماذا أثرت هذه الحرب على المسرح الأمريكى ؟

١- تغيرت شخصية الرجل الأسود NEGRO فى الدرامات . فبعد أن كان مهانا يلقب بالمظلم DARCY بدأ يظهر فى الدرامات شخصية إنسانية ، بل وبطلا تراجيديا فى أحيان كثيرة . تتخلل شخصيته رومانتيكية عذبة ، وأحاسيس إنسانية كبقية خلق الله سبحانه وتعالى .

٢- ابتعد النقد المسرحى عن الاستهزاء بشخصيات السود فى المسرحيات . لكن ذلك لم يعدم بعض أصوات النقد التى ثارت على اعتبار الأسود إنسانا شأنه شأن بقية الأمريكيين البيض .

٣- كنتيجة طبيعية لدعوة الديمقراطية ، انمحت كل الفروقات بين البشر ، كما ظهر ذلك فى المسرحيات آنذاك .

٤- حققت مسرحية (كابينة العم تـــوم) UNCLE TOM'S CABIN ذات المضمون الديمقراطى الإنسانى نجاحا منقطع النظير ، استمر عرضها لعـــدة سنوات طويلة ، حتى وصل عدد مـــرات تمثيلـــها إلـــى ٢٠٠,٠٠٠ عـــرض مسرحى.

٥- أفسحت نفس الديموقراطية الأمريكية المجال واسعا أمام فـــرق فنيـــة كثـــيرة (عمل فى تسعينيات القرن ١٩ ميلادى أكـــثر مـــن ٥٠٠ فرقـــة للمســـرح والسيرك، حتى أصبح الترفيه عن الجماهير هو الشغل الشاغل لـــهذه الفـــرق الفنية) .

٦- وتحت شرعية الديموقراطية تكونت أول نقابة للفنانين الأمريكيين فى العالم فى عام ١٨٩٦ م THEATRICAL SYNDICTE تراقب الإنتاج المســـرحى وتخدم بأهدافها وقانونها المهنة المسرحية . وقد ساعدت النقابة على تحويـــل العمل الفنى إلى BIG BUSINESS مع حفظ حقوق الفنـــان الأمريكـــى (اضطرت الممثلة الشهيرة الفرنسية سارة برنار SARAH BERNARDT أثناء جولة مسرحية فى أمريكا إلى التمثيل فى إحدى الخيام ، لأن المدير الفنى الذى تعاقد معها لم يدفع للنقابة الرسم المالى المقرر على الممثليـــن الأجـــانب الذين يعملون بالولايات المتحدة) .

٧- كان أعضاء مجلس النقابة من أصحاب الأموال ، أو لنقـــل رجـــال الصفقـــة المالية . لم يتدخلوا فى العمل الفنـــى ، لكنـــهم أداروا الجوانـــب الاقتصاديـــة للمسرح بكل دقة وذكاء .

٨- يمكن للمسرح الأمريكى فى القرن التاسع عشـــر الميـــلادى الفخـــر بأبنائـــه المسرحيين والتقنيين الذى طوروا حقا من هذا المسرح ، الذى كان يفتقد إلـــى تاريخ زميله المسرح الأوروبى .

أ- دافيد بلاسكو DAVID BELASCO

(١٨٥٩ – ١٩٣١ م) واحد من أشهر كتاب الدراما الرومانتيكية . أعـــد أوبرا مدام بترفلاى MADAM BUTTERFLY عام ١٩٠٥ م فى مســـرحية عنونها باسم (ابنة الغرب الذهبى) THE GIRL OF THE GOLDEN WEST التى تحولت مستقبلا إلى ليبرتو للأوبرا . كتـــب موسـيقاها الإيطـالى بوتشينى PUCCINI . وأخرج عديدا من العروض الأمريكية الناجحة (زوجـــة الحاكم) THE GOVERNER'S LADY .

ب- أوجستين دالى AUGUSTIN DALY

(١٨٣٨ – ١٨٩٩ م) . تحول من كتابة الدراما والنقد المســـرحى إلـــى الإخراج والإنتاج المسرحى PRODUCER . مكافحا هو وزملاؤه ضد مســـرح الصفقة حفاظا على طريق سليم للمسرح الأمريكى . كتب فى بدايات حياته درامات طبيعية ميلودرامية . أعظم أعماله فى فن كتابه الدراما مسرحية (فى ضوء الغـاز) UNDER THE GASLIGHT عام ١٨٦٧ م ، ومسرحية (عـــبر القـارة) ACROSS THE CONTINENT عام ١٨٧٠ م . وفى عام ١٨٧٩ م يفتتـح مسرح DALY'S THEATRE ليحقق فيه كل أمانيه وأحلامه المسرحية .

جـ- استيل ماكاى STEELE MAcKAYE

(١٨٤٢ – ١٨٩٤ م) هو ثالث الكبار من المسرحيين الأمريكيين . لقبـــه الأمريكيون ليوناردو المسرح (نسبة إلى الفنان التشكيلي الإيطـــالى فـــى عصـــر النهضة ليوناردو دافنشى) . كان أكثر زملائـــه اهتمامـــا بالتقنيـــة وســـينوغرافيا المسرح . صمم مسرح madison square الذى افتتح فى عام ١٨٧٩ م بعـرض دراما بعنوان (هازل كيركى) Hazel kirke .

أحدث بمعمار مسرحه الجديد تغييرات سينوغرافية هامة . ألغـــى مقدمـــة خشبة المسرح الأمامية . ومع هذا الإلغاء اختفت أبواب الجانبين علـــى المقدمـــة ، وجرى كل العرض المسرحى متوسطا الخشبة المسرحية الأصلية ، وحقق ماكـــاى

بذلك تناغما حادا مع الجماهير وسط مناظر المسرحية وديكوراتـــــها . لـــم تتســـع الصالة لأكثر من ٧٠٠ متفرج ليتم التأثير بأوسع مداه . ساعده المخترع أديســـــون EDISON فى التخطيط لإضاءة خشبة المسرح .

ثم يتابع ماكاى جهوده فى سينوغرافيا المسرح ، فيبنى مســـــرح الليســـيوم LYCEUM عام ١٨٥٥ م ليتسع لعدد ٦١٤ متفرجا . وظـــهرت الكـــهرباء لأول مرة فى هذا المسرح فى أمريكا . وافتتح مدرســـــة لفنـــون التمثيـــل تحـــت اســـم LYCEUM SCHOOL OF ACTING ليدرس الممثلـــــون قواعـــد الإلقـــاء والتمثيل والتدريب المسرحى . وهى نفس المدرسة الأمريكية التى تحولت فيما بعـــد إلى الأكاديمية الأمريكية لفنون الدراما AMERICAN ACADEMY OF DRAMATIC ART .

وتفتتح الولايات المتحدة فى عام ١٨٨٣ م دار الأوبرا الأمريكية الشـــــهيرة (أوبرا متروبوليتـــان) METROPOLITAN OPERA لتقـــف علـــى نفـــس المستوى الكبير لأوبرتى فرنسا وميلانو . وقد عمل بالأوبرا الأمريكية الموســـــيقى الإيطالى أرتورو توسكانينى ARTURO TOSCANINI فرفع مـــــن شـــأنها وحقق بعروضه الأوبرالية ما بين عام ١٩٠٨ ، ١٩١٥ م مستوى فائقا فـــــى فـــن الأوبرا هناك .

المسرح الإيطالى .. ومدارس السينوغرافيا

لعل أهم تغيير فى سينوغرافيا المسرح الإيطالى ، هو حادثة الاستغناء عن مساعدة الفنانين التشكيليين ورجال السينوغرافيا الإيطاليين فى فرنسا بعـــد الثـــورة الفرنسية . حتى وإن بقى بعض منهم فى خدمة بعض المسارح الألمانية فى قصـــور الأثريا ء.

وفى إيطاليا نلاحظ تقلص جهود الديكور والمناظر المسرحية على خشبة المسرح إذا ما قارنناها بمسارح أوروبية أخرى . قام نظام مسرحى إيطالى عرف باسم STAGIONE (والمقصود هو الخشبة STAGE) . حقق مهندسو الديكور فى إيطاليا فيه – وفق هذا النظام – ثلاث مدارس سينوغرافية .

١- المدرسة الأولى :

فى ميلانو ، وعلى مسرح تياترو أسكالا TEATRO ALLA SCALA بزعامة باولو لاندريلنى PAOLO LANDRIANI (١٧٧٠ – ١٨٣٨ م) . اهتمت المدرسة بالخط الكلاسيكى فى المنظرية . وبالاعتماد على الأسس النظرية والمنظور فى الرسم . وبشرط أن يكون معمار خشبة المسرح متوازنا مع خشبة المسرح المقفلة ، والعمل السينوغرافى ، وبحساب للبساطة لإبراز الشخصيات المسرحية دون التجاوز عليها بالديكور أو المنظر . وكذا بضرورة قياس حاد ودقيق لتناغم أحوال مشاهد الدراما – التاريخية والحقيقية – مع معمار خشبة المسرح . خرج من المدرسة سينوغرافيون يعملون بمسارح إيطاليا تنفيذا لمنهج سينوغرافى جديد ، منهم بيوترو جونزاجا ، جورجيو فونتيس ، جيوفانى بيريجو ، ألساندروا سانكوريريكو PIETRO GONZAGA, GIORGIO FUENTES, GIOVANNI PEREGO, ALESSANDRO SANQUIRICO .

٢- المدرسة الثانية :

قامت تعاليم هذه المدرسة السينوغرافية على يد مهندس الديكور الإيطالى – ومن مواليد فيتشنزا VICENZA ، ممتدة إلى مسرح فينيس TEATRO LA FENICE بمدينة فينيسيا الجميلة – المدعو فرانسيسكو باجنارا – FRANCAESCO BAGNARA (١٧٨٤ – ١٨٦٦ م) . عمل باجنارا فى تزيين القصور لأثرياء إيطاليا ثم تخصص فى عمل المناظر المسرحية بمسرح فينيس . وتعاقد فى نفس الوقت مع مسرحى

SAN BENEDETTO, SAN MOISE . وجـــهز ديكـــورات أوبـــرات للموســـيقيين روســـينى ، بـــاللينى ، دونـــيزيتى ,ROSSINI, BELLINI DONIZETTI ، محققا أسلوب مدرسته مع أساليب المؤلفين الموسيقيين الثلاثـــة السابق ذكرهم ، وانطلاقا من الانسجام والتوازن مع موضوعات الدراما أو الأوبـــرا (أى الكلمة أو النص المسرحى) . وفـــى تركـــيز لمدرســـته علـــى التاريخيـــة الرومانتيكية ، الإضاءة القوية المبهرة المتضادة ، والمنسجمة فى الوقت نفسه مـــع ألوان الديكورات والمناظر ، فى اعتماد قوى على الخيال الغنى الثرى .

استطاع باجنارا بمهارته عمل ١١٠٠ ديكور لمسرحيات وأوبرات عديـــدة في مدن ليوبليانا ، روفيجـــو ، ترفـــيزو ، باســـانو ، بـــادوا ,LIUBLJANA ROVIGO, TREVIZO, BASSANO, PADOVA .

٣- المدرسة الثالثة :

فى نابولى NAPOLY فىمسرح سان كارلو TEATRO DI SAN CARLO احترق مسرح سان كارلو فى عام ١٨١٦ م . فعهد فرديناند الأول .FERDINAND I إلـــى المـــهندس المعمـــارى الإيطـــالى أنطونيـــو نيكولينـــى ANTONIO NICCOLINI بإعادة البناء ، وإنشـــاء مدرســـة الســـينوغرافيا SCUOLA DI SCENOGRAFIA . جهز نيكولينى ١٤٦ ديكورا للأوبـــرا ، ١١٥ ديكورا لعروض الباليه . إن أهم ما تركته المدرسة الثالثة هو إنشاؤها لصرح علمى تدرس فيه القواعد العلمية للسينوغرافيا .. هذه القواعد والمناهج التى حققـــت لعلوم السينوغرافيا كثيرا من التجديد حتى عصرنا هذا .

ومع ذلك فتاريخ علم السينوغرافيا – وهو قصير جدا للأسف – يسجل مـــا حققته هذه المدارس الثلاث لصالح تطور السينوغرافيا والمسرح معا .

المسرح الأسبانى .. وفقر السينوغرافيا

فقيرة سينوغرافيا المسرح الأسبانى فى القرن التاسع عشر الميـــلادى . إذ لم يهتم بها نفس الاهتمام الذى كان متناثرا فى مسارح أوروبية أخرى .

كان السبب فى هذا القصور ، هو انتشار مسرح الصفقـــة فـــى أســـبانيا، والاهتمام بشباك التذاكر وما يدره على الفرق الأهلية التى كـــانت تمـــارس فنـــون التمثيل .

ولم تحقق أسبانيا بدايات فنون السينوغرافيا المتقدمة فى المسرح إلا حوالى عام ١٨٥٠ م منتصف القرن التاسع عشر الميلادى . ولعل أهم الأسباب فى هـــذا التأخر عن المسرح الأوروبى ، هو أن المسرح الأسبانى لم يعرف مهنة المخـــرج المسرحى . وحتى عندما أحس بضرورة قيادة التدريبات فى المسرح ، كان الممثـل الأول (بطل المسرحية) هو الذى يقوم بتوجيه الممثليـــن أداء وتمثيـــلا وحركـــة مسرحية ومؤثرات أخرى . ولم يكن الأمر يسير ناحية الأمانة العلمية فى إخـــراج الممثل الأول للمسرحية . كانت الأنانية هى طابعه ليبرز نفسه على حســـاب بقيـــة الشخصيات المسرحية . ولم يكن يختلف عن هذا النظام السيئ إلا نفر قليـــل مـــن الذين راعوا الضمير ومتطلبات الدراما ومواقفها المســـرحية ، نســـجل أســـماءهم لبراعتهم الفنية وأمانتهم تجاه المهنة وهم :

١- **أميليو ماريو EMILIO MARIO** (١٨٣٨ – ١٨٩٩ م) .

٢- **جوزيه فاليرو JOSE VALERO** (١٨٠٨ – ١٨٩٩ م) .

٣- **رفائيل كالفو RAFAEL CALVO** (١٨٤٢ – ١٨٨٨ م) .

حاولت السينوغرافيا الأسبانية الاقتراب من مستوى سينوغرافيا المســـارح الأوروبية الأخرى . وأصدر ملك مدريد مرسوما ملكيا بإنشـــاء أكاديميـــة الفنـــون

التطبيقية تضم قسما علميا للمنظور . وفى عـــام ١٨٥٠ م افتتـــح مســـرح ريـــال TEATRO REAL ليقدم جديدا من السينوغرافيا على خشبته .

لكنه يعزى إلى مهندسى الديكور الإيطاليين هذا النجاح الذى حققه مســـرح أسبانيا فى مجال السينوغرافيا (عمل الإيطاليون السينوغرافيون أوجستو فـــارى ، برناردو بوناردى ، جورجيو بوساتو ، أماليو فرناندز) AUGUSTO FERRI, BERNARDO BONARDI, GIORGIO BUSATO, AMALIO FERNANDEZ فى مسارح أسبانيا فـــى المســـرح الأســـبانى ، TEATRO TEATRO REAL, ESPANOL تياترو ريال ، ثم انتقلوا للعمل بمسارح مدن برشلونة ــ توليدو ، غرناطة ، فالانسيا ، أشبيلية ، ساراجوزا ، سان سبســـتيان ، حتى استطاع المسرح الأسبانى اللحاق بالمسارح الأوروبية فـــى مجـــالى التقنيـــة والسينوغرافيا مستقبلا .

المسرح الروسى

لم تختلف بلاد الروس فى سينوغرافيا مسرحها عن بلاد أوروبية أخـــرى مثل فرنسا أو ألمانيا . كان رواد سينوغرافيا المسرح فيها من الإيطـــاليين أيضـــا (يعزى إلى الإيطالى السينوغرافى بيوترو جونزاجا بداية حقل سينوغرافيا المسرح فى روسيا . ففى عام ١٧٨٩ م يستدعيه سفير روسيا بميلانو النبيـــل يوســـوبوف JUSZUPOV للسفر إلى روسيا للعمل فى مسرح العبيد) .

تميزت سينوغرافيا المسرح الروسى بالطابع الرومانتيكى الشـــديد . إلا أن الروس يتعاونون مع مهندس السينوغرافيا النمساوى المولد أندرياس ليونهارد رولر ANDREAS LEONHARD ROLLER (١٨٠٥ - ١٨٩١ م) كأســـتاذ جامعى فى الفنون كان قد تعلم علوم السينوغرافيا فـــى النمســـا وألمانيـــا وفرنســـا وإنجلترا . ظل الأستاذ يعمل علىتطوير سينوغرافيا المســـرح الروســـى لســـنوات

طويلة بين عامى ١٨٣٤ ، ١٨٧٩ م ، وهو نفسه الذى أشرف على إعداد المتحـف العالمى الشهير بمدينة سان بطرسبرج (ليننجراد سابقا) والمســرح الكبـير فـى موسكو .

إلا أن واقعية المسرح الروسى ، وواقعية دراماته قد قللـت مـن حجـم ومفعول وتأثير السينوغرافيا . لماذا ؟ جاءت بخشبة مسرح مغلقة . المنظـر فـى أغلب الدرامات الروسية الواقعية يمثل حجرة . أضف إلى ذلك (زحمة) الأثـاث والإكسسوارات المرافقة - والضروروية للواقعية للأسف - والمرايا والسـاعات المعلقة على الجدران وصورة الأسرة . ولم يكن باسـتطاعة فنـون السـينوغرافيا الظهور إلا فى بعض عروض الأوبرا . أما فى المسرح فكـان تأثيرهـا ضعيفـا ضعيفا .

ومع ذلك ، فلم يعدم المسرح جهود فنانين روس عملوا فـى حقـل وفـن السينوغرافيا المسرحية (ميهائيل إليتش بوتشاروف ١٨٣١ - ١٨٩٥ م ، ماتفـاى أندريفتش سيسكوف ١٨٣٢ - ١٨٩٧ م ، سـافا إيفـانوفتش مـامنتوف ١٨٤١ - ١٩١٨ م) M.I. BOTCHAROV, M. A.SISKOV, S.I. MAMONTOV .

والأخير كان أكثر مهندسى السينوغرافيا تطلعا إلى الطليعيـة ، محـاولا التأثير بها فى إطار شعبى تفهمه الجماهير .. إطـار بسـيط بعيـد عـن التعقيـد والفلسفات . وقد استطاع مامنتوف تحقيق الكثير من أفكـاره السـينوغرافية فـى الأوبرات وعروض الباليه التى صممها أو أشرف على تنفيذ سينوغرافيتها .



الباب الحادى عشر

القرن العشرون

سينوغرافيا القرن العشرين

قدم انتصار العلوم فى القرن العشرين إنجازات واسعة المدى للزحف على طريق التقدم الاجتماعى والاقتصادى والتقنى . وكان لقفزات العلوم الطبيعية الفضل فى الكثير من هذا التقدم وهذه الإنجازات التى تفجرت فى القرن العشوين . لقد وصل إنسان القرن الحالى إلى شتى المعارف ، بعد أن سهلت وسائل الاتصالات ، وأصبح العالم كله قرية صغيرة كما يقول ماكلوهان . كما أن الآلية هى الأخرى قد مست روح العصر الجديد وحددت بتقدمها وتميزها معالم جديدة ، فاتحة آفاقا لم تكن فى الحسبان فى مجالات الحياة الاقتصادية المختلفة . إنه قرن الثورة العلمية والتقنية ما فى ذلك شك .

وبعد انبثاق العديد من تيارات الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية ، وانتشار هذه التيارات فى مختلف فروع الآداب والفنون السمعية والبصرية (التعبيرية ، الواقعية الجديدة ، التأثيرية ، التكعيبية ، التنقيطية ، الطبيعية ، الطليعية ، التجريدية) ، ثم انطلاق أنواع أخرى من الفنون فى ستينيات القرن الماضى (فن الانفجارة أو الفرقعة POP ART ، فن الأوب OP ART ، الفن الحركى KINETIC ART) .

ثم ظهور تيارات الرفض والإنكار فى الفن ، فى سبعينيات نفس القرن الماضى (الفن المعدم ART POVERA ، فن الحد الأدنى MINIMAL، ART الفن الإدراكى أو التصورى CONCEPTUAL ، فن الحرفية LITERALIST ART ، وما صاحب بعض هذه الفنون من عدوانية AGRESSIVITY . ثم ظهور فن التربة أو الأرض LANDART ليصحح كثيرا من أخطار تيارات الماضى وليتوجه إلى الإنسان القابع على هذه الأرض فى كل مكان .

كان المسرح هو الآخر جاسما على الأرض – أيا كان مكانه – ليستفيد من تقنية قرن العلوم والتقنيات .

مدخل إلى العصر .

وصل إنسان القرن العشرين إلى مختلف المعارف بفضل أشـــياء كثـيرة ومتعددة . لعل أهمها هى وسائل التقنية ووسائل الاتصال ، بما حق بتسمية القـــرن .. قرن التقنية والثورة العلمية .

ولدت أساليب ، وتيارات ، ومذاهب ، ومدارس فنية ، ونظريات فى فنــون المسرح . وكان طبيعيا أن تمس كل هذه وتلك فن خشبة المسرح ، الـــذى ارتبـــط دوما بمحاولات التجديد والتطوير . ولما كانت كل هذه المحاولات تحتـــاج إلـــى كتاب خاص للقرن العشرين بمفرده . فإن هذا الفصل سيحاول التلخيـــص – قـــدر إمكانه – مسلطا الضوء على أهم ما أتى بـــه القـــرن العشـــرون مـــن تجديـــدات واقتراحات لتطوير خشبة المسرح .. الموضوع الأهم فى هذا الكتاب .

أولا – تجريب أدولف آبيا ADOLOPHE APIA

(١٨٦٢/٩/١ – ١٩٢٨/٢/٢٩ م) .

انتهت مرحلة الخبرة فى مهنة الإخراج المسرحى . ولم تعد المهنة تتطلـب الذوق أو الموضة فقط . بل دخلت فى طور التعريف والتحديد " أدولف آبيا .

ينشر آبيا كتابا بعنوان " المناظر فى المسرحية الفاجزية " * عـــام ١٨٩٥ ، وفى ١٨٩٩ ينشر كتاب " الموسيقى والسيناريو " ** يختص فـــى المقـــام الأول بالإضاءة المسرحية وكيفية تعانقها مع النص ، فى بحث تفصيلى لخشبة المســـرح ، وشكل العرض المسرحى .

---

* LA MISE EN SCENE DU DRAME WAGNERIEN

** DIE MUSIK UND DIE INSZENIERUNG

أ- **التقنية المحيطة بخشبة المسرح :**

يشير آبيا إلى ثلاثة عناصر محددة هى :

١- وضعية الديكور .

٢- الإضاءة .

٣- المناظر المسرحية المرسومة .

وهذه العناصر مرتبطة ببعضها البعض فى العمل المسرحى **لذلك فلابد من وضع المنظر المدهون على المسرح ليمكن إضاءته** ، وهنا تتضح علاقة أولية بين الديكور ، والإضاءة المسرحية (الديكور بعيد عن مصدر الإضاءة ، حتى لا تنفضح الرسومات بما يكشف عورتها) **لقد تطورت المناظر المدهونة على مر العصور أكثر من تطور العنصرين الآخرين** لأنها تشد البصر إليها وتفتح حدقة العين لها فى اتساع .

١- **ويعارض آبيا أن نصب الاهتمام بالألوان والدهانات على حساب وضعية الديكور قياما على خشبة المسرح** . حتى لا تصبح الألوان والدهانات للرؤية الامتاعية فقط .. جماليات وألوان صارخة ، لكن بلا وظيفة درامية . فطبيعى أن وضعية الديكور تستهدف – إلى جانب وظيفتها الدرامية – التناسق والانسجام شكلا وصورة وحركة وفراغا على خشبة المسرح . فإذا ما انفصل الديكور عن الخشبة ضعف وشحب تأثيره .

إن وضع مكان التمثيل فى المسرح الإغريقى كان مناسبا (لم تكن هناك ديكورات فى المسرح القديم) ولما كانت الدرامات الإغريقية درامات أحداث وليست درامات للمنظرية ، فإن وضعية خشبة المسرح آنذاك جاءت ملائمة لأعمال ودرامات شعراء الإغريق . لكن المسرح المعاصر يختلف الآن فى وضعيته وفى ديكوراته عن المسرح الإغريقى . فهو يستعمل مؤثرات وضعية ثلاثة للتأثير على العين فيما يختص بالديكور وخشبة المسرح . وهذه الوضعيات هى :

١- مقدمة خشبة المسرح .

٢- المكان الأوسط داخل خشبة المسرح .

٣- الأطراف التى تتدلى منها البراقع وتتواجد فيها كواليس المسرح ، والتى تحدد جنبات المنظر المسرحى ، وتخفى مصادر النور وعاكساته .

ويرى آبيا أن الوضعية الأولى تعطى فرصة لاجتهاد الألوان والرسومات. أما فى الوضعية الثانية – وغالبا ما تحتلها أحداث الدراما- فهى أهم الأجزاء على الخشبة ، لذلك يرى آبيا أنها أكبر المساحات التى يشملها التناسق الشديد والنظام الأعظم فى وضع الأثاث والديكور والاكسسوار . وفى خلفية هذا المكان الأوسط (أى فى مؤخرة وسط خشبة المسرح) فهى إما أن تكون ستارا أو خلفية مكملة للديكور أو مكانا لانعكاس تقنيات عصرية (شريط سينمائى أو صور على الفانوس السحرى) أو سلويت . لذلك فهى أكثر الأماكن على الخشبة تأثيرا على جماهير الصالة .

أما الوضعية الثالثة (الأطراف) فهى لا تشترك كثيرا فى عملية الإيهام المسرحى .

٢- **يعتبر آبيا أن الإضاءة هى اشتراك فاعل فى العرض المسرحى :** فهى تأثير يقف فى مواجهة تأثير الكلمة على المسرح ، حينما تشد السمع والنظر إليها لحظة وقوعها على الخشبة . إذ تصبح بمثابة (الكلمة الكهربائية) التى تحمل آلاف الفولتاتVOLTS فى حركة خيلاء على المسرح . **إن وضعية الديكور تسير مع الإضاءة المسرحية فى تضافر فنى منذ لحظات العرض الأولى .** وتبقى ملازمة لها حتى النهاية .

٣- **أما فى المناظر المسرحية المرسومة :** فإن الرسم على المسرح يجب أن يكون كما فى الحياة الواقعية تماما . بمعنى أن سيطرة الضوء الحقيقية هى التى تقع على المنظر المرسوم المدهون لتبث وتبعث فيه الحياة على المسرح . إن إضاءة المناظر المرسومة هى أصعب أنواع الإضاءات . إذ أن تقصير الإضاءة لهذه الرسومات ، قتل لمهمة الرسومات نفسها ، وبتر

وتخفيض لتأثير الأزياء المسرحية ووظائفـها وبخاصـة فـى المسـرحيات التاريخية .

ثانيا – تجديد فى مسرح ألفييه كولومبييه الفرنسى .

وباعث التجديد هو المخرج الفرنسى جاك كوبو JACQUE COPEAU (١٨٧٩ – ١٩٤٨ م) مؤسس المسـرح – THEATRE DU VIEUX COLOMBIER لإقامة مسرح حقيقى وفق مواصفات خاصة لخشبة المسرح بمـا عرف باسم حركة التجريب فى المسرح الفرنسى . وهى حركـة اسـتندت علـى البحوث النظرية لحماية المهنة وخشبة المسرح من عروض البوليفـار الرخصيـة BOULEVARD ولخص كوبو مهمات خشبة المسـرح فـى تصديـر حقيقـة العالم ، والتعبير عن العصر بكل ما فيه من اختلافات ومتناقضات .

١- راعى التجديد المكان المسرحى ، فصمم المسرح على الشاطئ الأخـر مـن نهر الساين (قريبا من المدارس من ناحية ، وقريبا من حى ارستقراطى مـن ناحية أخرى) . خشبة مسرح تولد الألفـة والمـودة INTIMACY بيـن الصالة وخشبة المسرح ، بعيدة بعيـدة عـن خشـبات المسـرح التجـارى بالشانزليزيه المرصعة بالأنوار .

٢- يختار مسرح كوبو نظام الريبرتوار (يقدم ثـلاث مسـرحيات أسـبوعيا) لإكساب الفنانين حيوية فى فن التمثيل ، ودعم عمال المناظر بالحركة الدائبـة فى صنعتهم لتغيير ديكورات العروض .

٣- **العناية الفائقة بالديكور – وبالمنهج العلمى** : بمعنى المعرفـة الدقيقـة بأساليب ومذاهب وقواعد الفن التشكيلى ومدارسه ، وبما يتناسب مع المنـاظر المتعددة ، المكملات الإكسسوارية ، والعلاقات الهندسية وغـير الهندسـية . وكلها تقود إلى الغلاف الجوى المحيط بـالعرض ATMOSPHERE ولا

يخجل كوبو من الاعتراف باقتفائه أثر الفرنسي جاك روشيه في الوصول إلى إشراك الديكور بتقديمه درجة جمالية عالية المستوى للعرض المسرحي .

كان هناك شبه إجماع في المسارح المجاورة في روسيا وألمانيا وإنجلترا – غير مقصود – على الابتعاد عن الشكل الواقعي لخشبة المسرح .. أي الابتعاد عن الشكل الواقعي في المناظر والديكور . وبدلا من الواقعية المغرقة في التفاصيل (حوائط ، أبواب ، نوافذ ، أسقف) تولد أفكار الإيحائية والإيهام بوظيفة الديكور والمنظر المسرحي . وفي بحث عن إنشاء تركيبي اصطناعي SYNTHETIC يحيي وينشط من صورة التركيبية على خشبة المسرح .

ارتبط هذا التبسيط في مسرح ألفييه كولومبييه بالبعد بعدا مطلقا عن (الخدع المسرحية) . رفض مسرح كوبو الدخول في الآلية المسرحية ، معارضا رأي الدرامي هنري باتيل HENRY BATAILLE ودعوته في مؤلفه (القناع) LE MASQUE إلى أن مستقبل الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بالآلية . " (٢٠) .

٤- **اعتراض كوبو على المعمار المسرحي والقاعات المسرحية** التي كانت تنشأ في فرنسا . اعتراض على التصميم الهندسي لأنه لم يأخذ في اعتباره أفكار درامات العصر ، ولا التغير الاجتماعي ، أو التقدم التعليمي والثقافي للجماهير . وكان يرى أن الجماليات الحديثة لتفرض على خشبة المسرح أن تكون ملائمة لمضمون الدراما ، ولأسلوب العرض المسرحي ، حتى يكون النتاج الفني منسجما . (ربط مكان الأوركسترا – كمعمار مسرحي بين خشبة المسرح الإغريقي وبين المدرج) . هكذا تناسب المعمار وفلسفته مع الدراما القديمة في ظهور الكورس هنا وهناك . ولم يكن بالاستطاعة ساعتها قبول خشبة المسرح حيث يجرى التمثيل في انفصال عن صالة المدرج الكبير . يقول كوبو " لا يجب أن نذهب بالصورة المسرحية

إلى حد التعقيد . نحن لا نبحث عن الخطوة الأخيرة أو نهاية المطـــاف ، ولا عن آخر الموضات . ما نريد تحقيقه هو الخطوة الأولى فقط . " [٢١] .

ثالثا – شارل ديلان حليف التياترالية .

(١٨٨٥/٦/١٢ – ١٩٤٩/١٢/١١ م) .

CHARLES DULLIN الممثل والمخرج الفرنسي ، صاحب خشـــبة المسرح ذات الأبعـــاد الثلاثـــة THREE – DIMENSIONAL STAGE وبتحكم الخط واللون فى الأبعاد الثلاثة . ملأ خشبة المسرح بالبانتومايم والارتجال.

١- خطة الإخراج عنده تقوم على أساس الدخول إلى عمق الفكرة الدرامية مباشرة لكشف المخابئ فيها وطرحها – ديكورا ومهمات – عارية مكشوفة على خشبة المسرح .

٢- لم يكن ديلان يميل إلى التقنية الاصطناعية المغرقة فى الأشكال والألوان .

٣- استعان على خشبة المسرح براقصي وراقصات الباليه (عـــرض ريتشـــارد الثالث) لإبراز عنف وقسوة الشخصية البطلة دوق جلوستر .

٤- كتب بحثا نظريا بعنوان (ميلاد وحياة الشخصيات على خشبة المسرح) .

٥- كأحد أعضاء حركة (الكـــارتل) CARTEL MOVEMENT – إلـــى جانب لوى جوفيه ، جورج بتويف ، جاستون باتى – تعاهد إعـــلان الحركـــة على محاصرة الطبيعية فى المسرح وعلى الخشبة ، ومحـــاصرة الأكاديميـــة العلمية فى المسرح .

٦- دراسة ومعرفة مسارب ومداخل خشبة المسرح ، وعدد الأدوار فى الصالـــة والمقصورات ، ليضع الممثل فى اعتباره أثناء التمثيل قوة الصوت وجرمـــه المناسبين لمشهده .

٧- عدم التمثيل للجمهور ، باعتباره استجداءا لا فائدة منه .

٨- اهتمام الممثل بكل متعلقات دوره (تنظيم التعامل مع الديكور ، والإكسسوار ، والقناع إن وجد ، والأزياء لباسا وخلعا ، وكذا كل الحركات المتصلـــة بـــهذه المهمات التكميلية فى المسرح) .

٩- الاحتراس قبل بدء العرض المسرحى من الضوضاء الجانبية ، وعلى الخشبة، من تركيبات المناظر وإعداد الديكورات .

١٠- اقتراحات ديلان للمثلين فى منهج فن الارتجال على النحو التالى :

أ- على الممثل أن يحس .

ب- أن ينظر إلى ما حوله .

جـ- أن يرى قبل أن يرد على حوار زميله .

د- أن ينصت .

هـ- أن يسمع .

١١- اكتشاف البعد الرابع فى الحركة المسرحية . لا يكفى أن يتحرك الممثـــل يمينا ويسارا فى بعدين اثنين مكررين ، بل عليه أن يستعمل فى الحركة أبعـادا أخرى كانت تأثيراتها تترك بلا استغلال للفضاء أو الفراغ المســـرحى فــوق الخشبة . وقد أضاف بعدين جديدين فى الحركة . الثالث وكان مستعملا فـــى ندرة ، وهو خروج الممثل فى حركته إلى الأمام فى اتجاه الجمهور . أما البعد الرابع فى الحركة فهو حركة الممثل إلى الخلف تجاه مؤخرة خشبة المســرح ، بغية تكوين شكل حركى جمالى ودرامى أيضا .

رابعا – لوى جوفيه .. الإنسان على خشبة المسرح .

(١٨٨٧/١٢/٢٤ – ١٩٥١/٨/١٦ م) .

يصدر لوى جوفيه LOUIS JOUVET كتابه المعنـــون (فـــى مـــرآة الممثل) REFLEXIONS DU COMEDIEN بعبـــارة موليـــير الشـــهيرة (تتطلب خشبة المسرح إنسانا كاملا) LES FEUX DE LA RAMPE DEMANDENT TOUT UN HOMME - MOLIERE وتعبـــير

الإنسان الكامل يعنى ما يحمله الممثل على كتفيه وسط تقنية الأداء وتقنيات خشبة المسرح . وتتحدد هذه المهمات فى الصوت وبواعث الحركة وميدان الأحداث .

١- تجديد خشبة مسرح ألفييه كولومبييه .

بعد رحلة المسرح إلى الولايات المتحدة وعودته فى ٧ أبريل ١٩١٩ م يعكف جوفيه على **تصميم جديد لخشبة المسرح** ويراعى فى التصميم شكلا يدعو إلى التمسك الصارم بأهداب الدين والأخلاق الفاضلة . جوانب حائطية بسيطة . براتيكابلات ذات سلالم فى الخلفية ، سلالم شبه نصف دائرية فى مواجهة الجماهير فى المقدمة على النظام الرومانسكى ، تربط بين خشبة المسرح والجمهور مباشرة. إلغاء لأنوار الحافة ، إلغاء لإيهام الحائط الرابع . كان يكره الفوضى . فنظم أصول المسرحيات (النسخ الأصلية الأولى) ، بدأ جداول للديكور والمسرحيات ، والأثاث ، ومهمات الأكسسوار ، ومتطلبات فن تخطيط الوجه (الماكياج) . كما أشرف على الملابس المؤقتة الخاصة بالتدريبات ، ومعاطف عمال خشبة المسرح، وعلى غسلها وكيها .

خامسا – جان فيلار .. وبعد عن تأثيرات المسرح الإيطالى .

(١٩١٢ – ١٩٧١ م) :

JEAN VILAR ممثل ومخرج فرنسى .

١- فى فنيات مسرحه حاول الابتعاد عن تأثيرات المسرح الإيطالى التى كانت مسيطرة على كل مسارح أوروبا فى بدايات القرن العشرين . خرج مسرح فيلار بلاستار للمقدمة ، وبلا أنوار الحافة . إنما انبثقت الإضاءة من صالة الجمهور إلى خشبة المسرح فى رؤية واضحة أمام أعين الجماهير .

أمام ستارة خلفية فى المؤخرة – بسيطة كل البساطة – وضع فيلار الديكور والمناظر البسيطة أيضا فى إيحائية متواضعة . الحائط أو العمود

يوحى عنده بالبوابة الضخمة دون إيراد التفاصيل . والشجرة الواحدة هـــى إيحاء بمنظر لحديقة أو غابة بأكملها .

٢- " الممثلون بفنونهم يحملون الديكور والمناظر خلف ظهورهم " (٢٢) .

٣- كان أداء الممثلين فى منهجه أداء ناعما مصقولا يشع بالتجويد ، إضافة إلـــى اهتمام زائد بحركة مسرحية صالحة لطبيعة أداء فن الممثل .

٤- الاعتناء بمشاهد المجاميع .

سادسا – فسفولد مايرهولد .. والمعمل ورشة مسرحية متفاعلة .

VSZEVOLOD E. MEYERHOLD (١٨٧٤/٢/٢٩ – ١٩٤٠/٢/٢) .

١- مايرهولد أول من أطلق تعبير (المعمل المسرحى) فـــى تـــاريخ المســـرح العالمى .

٢- أثرى من تعبير (رجل المسرح) الذى أطلقه الفرنسيون حيث ذكر " يمكـــن لفنان أن يكون ممثلا ، لكنه ليس برجل مســـرح ، ويمكـــن أن يكـــون كاتبـــا دراميا، مديرا فنيا أو حتى مخرجا ، ومع ذلك فهو ليس برجـــل مســـرح . إن الذى يستطيع العمل على خشبة مسرح صغيرة وبالحب والسعادة ، يقدم شـــيئا إنسانيا للحياة . ومن هذه الخشبة يخلق شيئا جديدا . هذا الذى يستطيع أن يمـــلأ وظيفته الفنية وصنعته المسرحية بمختلف فروعها المتشابكة ، حتـــى ليصبـــح كالإنسان الآلى (الربوط ROBOT) فى العمل والصنعـــة الدقيقـــة . هـــذا الإنسان المكتمل فنيا هو رجل المسرح . (٢٣) .

٣- **اعتراضات مايرهولدية على التقنية العتيقة** لخشبة المسرح الروسى ، رفـض لجهود الممثلين الهشة الضعيفة باعتبارها تقليدية الشكل فارغة الإطار الفنـــى . فقدان العلاقة بين المسرح وفنون الرسم خاصـــــة فـــى العلاقـــات التشـــكيلية والجمالية . رفض لمنهج الطبيعية الهرم .

٤- اعتبر مايرهولد أن الإصلاحات فى المسرح الروسى هى ضرب من التعبد " ليكن المسرح معبدا يدخله الممثل متعبدا " ، حاملا لكل عناصر ومظاهر الجلال والاحترام والتقدير والإيمان بالنفس وبالجماهير " .

٥- نشر تعاليمه التياترلية .

ثورة على الرخص فى نموذج القالب PATTERN ، بإقامة علاقة وطيدة حميمة مع التشكيليين ومهندسى الديكور (أوليانوف ، جوجونافا ، سابونوف ، هولست سوجاكين)

OLJANOV, HOLST, GUGUNAVA, SZAPUNOV, SZUGYEKIN

لقطع دابر تقليدية الأشكال المنظرية القديمة ، وإبداع شكل مبتكر للدرامات على خشبة المسرح يتميز بالإبداع والتفوق . مقترحا الابتعاد عن طبيعية وواقعية الماضى . واعتبار الديكور على خشبة المسرح (بقعة لون كبيرة) توقظ الجو الدرامى للمسرحية وسط إشراق زاه ناشط مفعم بالحيوية VIVID . وكان ذلك يعنى البدء فى رؤية (الأسلبة) .

بعدها استطاع التشكيليون حل الكثير من مشكلات خشبة المسرح . جاءت بقعة اللون الكبيرة لترمز إلى الديكور والمناظر المسرحية . وغيرت الأسلبة من تعقيدات المناظر (الحجرات على الخشبة بلا أسقف تعلوها ، تغيير فى حركة الممثلين إلى رشاقة واختصارات فى تناغم إلى عامود واحد يشير إلى مكان قصر كامل فى المنظر المسرحى) . " لا حاجة لنا فى المسرح للاخلاص لواقعية الحياة التى تفرغ الفنانون عندنا للبحث عنها فى الآونة الأخيرة . إن استبدالها بالتياترالية أمر لا مفر منه " . [٢٤] .

٦- نظرية استخدام السكلجية .

PSYCHOLOGISM وهى نظرية استخدام المفاهيم السيكولوجية فى تفسير الأحداث التاريخية . وقد أتى استعمال النظرية عند مايرهولد إلى تغييرات

فجائية ، وخطوط لونية غير متوقعة على خشبة المسرح (وهو ما يلجأ إليه كثـيرا المسرح اليابانى) . ولا تقتصر هذه اللونيات على المبنـى المسـرحى أو خشـبة المسرح أو الديكور أو الأزياء ، وإنما تتعداها – تلوينا ورؤية بصرية – إلى التمييم MIMIC فن التمثل بالحركة الجسدية ، وإلى حركات الممثل ، وإلى السيطرة على الجسد . ووسط عناصر الليونة هذه يصبح عنصر الرقص عاملا مهما فى إبـراز الجروتسك وما يشابه من نوعيات درامية .

٧- توجهات مايرهولد فى مسرح النقابات .

وحسب تعبيره " إزاحة الدهن العالق بلحم المسرح " . جاء تطوير خشـبة المسرح باعتناق الاتجاهات العصرية فى الفن التشكيلى بعصرية رسـوم باعتنـاق الاتجاهات العصرية فى الفـن التشـكيلى بعصريـة رسـوم بيكاسـو ، تـاتلين PICASSO, TATLIN فرسوماتهما أقرب إلى فكرة خشبة المسرح الجديد .

٨- مناقشة العروض المسرحية أمام الجماهير .

وهو تقليد معاصر اليوم أيضا . لكن مايرهولد كان أول من دعا إليه عـام ١٩٢٠ م ليلة ٢٢ نوفمبر فى مسرح النقابات .

سابعا – المسرح الكروى :

١- المسرح الكروى واحد من عبقريات الروسى نيكولاى أخلبكـوف NYKOLAJ P.OHLOPKOV (١٩٠٠ – ١٩٦٧) . تنطلـق فكرة المسرح عام ١٩٣٥ من منطلق التجديد فى المعمار المسرحى ، لتقديـم أغراض درامية أكثر اتساعا مما تقدمه المسارح الروسية التقليدية .

والمسرح الكروى دائرى المعمار ، يزيد من المساحات ويكمـل الشـكل الدائرى ، كما يزيد من إحاطة الممثلين بالجمهور (وهو الجـزء الـذى لا يكمـل تطابق الدائرة) لأنه يترك لاسـتعمالات الدخـول والخـروج وأعمـال المنـاظر والديكور. تحولت الديكورات تصميما إلى أشكال دائرية تساعد هى الأخرى علـى

الإحاطة بالمتفرجين . تأخذ مصادر الضوء نفس الدائرية مكانا وإشعاعا . واتساع جديد لحركة الممثلين على خشبة المسرح .

وبعد اتمام التقنيات ، يضغط مدير خشبة المسرح على زر صغيرة ، فتتحول بعض مقاعد الجماهير إلى اتجاه معين عند بعض المشاهد ، بما يقدم تقنية ومهارة فنية لصالح العرض المسرحى ، وانتباها من الممثلين ، وارتقاءا بشريا فى فن الممثل تذكرا وتركيزا . استغل المخرجون هذه التقنيات لتكثيف التأثير فى مشاهد التجمعات على خشبة المسرح الدائرى .

يحقق المسرح الكروى نظرية (إدماج الممثل مع الجمهور) بشكل قوى وجذاب ومؤثر أيضا . (فى عام ١٩٥٧ م قدم المسرح اليونانى الحديث مسرحية دائرة الطباشير القوقازية لبرخت فى العاصمة أثينا . لعب الممثلون فى المسرحية أدوارهم على درجات صالة الجمهور ، بينما أحاط النظارة فى شكل دائرى بالممثلين وبالخشبة المسرحية الجديدة وفق منظور أخلبكوف فى مسرحه الكروى) .

أدى انتشار هذا النوع من المسارح إلى قيام دراسات فنية فى معمار المسرح ، وفنون التمثيل والإخراج ، ومفاهيم الحركة المسرحية الدائرية ، وفلسفات الإضاءة داخل المسارح الكروية .

٢- كراسى الجمهور على خشبة المسرح .

وهى تجربة نقل عدة صفوف أمامية فى صالة الجمهور ووضعها على خشبة المسرح (فى مؤخرة خشبة المسرح ومواجهة لصالة الجمهور) . الهدف من التجربة هو حصر مشاعر الجماهير . أى تسويرها إن صح التعبير ، ثم تقريبها أكثر فأكثر من طاقم الممثلين . **وأصبح فن التمثيل فى التجربة مثل (الساندويتش) محصورا بين مشاهد يجلس فى الصالة الأصلية للمسرح ، وآخر يحتل مكان الفرجة على خشبة المسرح .**

يذكر أخلبكوف فى كتابه (الدراما وميـدان الأحـداث المسـرحية) " إن المشاهد الهامة فى المسرحيات التى مثلت على هذا النوع من الطراز المعمارى فى شكل الديكور كانت تبرز فى قوة بالغة نتيجة تركيز الممثلين ، ونتيجة إلقائها مـن أفواههم فى كل الاتجاهات للمتفرجين " [٢٥] .

ونفسر التجربة إلى اهتمام شديد – فى نظريـة أخلبكـوف – بـالمتفرج المسرحى ، والوجبة الفنية المقدمة له ، وحالته العامـة ، ومزاجـه الشـخصى ، وعلاقة المسرح بالمتفرج.

٣- الاتحادية الأخلبكوفية .

والمقصود بها اتحاد كل من المتفرج والممثل عند نقطة نفسـية معينـة ، تضم كل معانى الفهم والإدراك والاستمتاع ، ومن ثـم الاقتنـاع . تعتـبر نقطـة الاتحادية هذه لحظة الالتقاء الحسى والوجدانى بين متفرج وممثل .

مثال : (مسافر بالقطار من محطة القاهرة إلى الإسكندرية . ومسافر آخـر فـى اتجاه مضاد من الإسكندرية إلى القاهرة . يصل القطاران إلى منتصـف الطريـق (طنطا) يتقابل المسافران – الممثل والمتفرج – ينزلان ، يقف كل منـهما علـى الشريط الحديدى . يعرفان بعضهما من قديم ، يحتضنان بعضهما البعض ، ثـم .. يعود كل منهما إلى قطاره .. إلى طريقه) .

نقطة الالتقاء هذه أشبهها (بفكرة الاتحادية) فى مسرح أخلبكوف . لابـد من ميلاد اتحادية سيكولوجية بين الاثنين .. المتفرج والممثل حتى نضمن مـرور العرض المسرحى فى سلام .

ومن الأمانة العلمية أن نذكر أن الثورة الروسية البلشفية قد طـورت مـن مسارح كثيرة بعد قيامها ، وخاصة فى مجال التقدم الآلى والتقنى . **فبعد الثـورة تفتحت مسارح كثيرة تجاه الانعتاق من أسر العلبـة الإيطاليـة المعماريـة المغلقة** . وخرجت العروض إلى الهواء الطلق فى مسارح صيفية أنشـئت لـهذا

الغرض ، وأمام المعابد ، وفى الحدائق والميادين العامة والشوارع ، وأمام الآثار القومية . وبعد شكل العرض عن الحوائط والمقصورات وقاعات البوفيهات التقليدية. التصقت العروض الوطنية بثورية جديدة فى الشكل المسرحى ، بإبراز التكتلات الشعبية .

٤- ربط أخلبكوف – فكريا – بين قضايا تغيير شكل خشبة المسرح وبين التغيير السياسى والاجتماعى فى بلاده الروسيا . باعتبار أن الأحداث المسرحية الثورية ، كان لابد لها من ثورة مماثلة على خشبة المسرح ، تتقابل معها على مستوى واحد لضمان التشكيل العام على الخشبة ، ولتحقيق ثورية خالصة فى الشكل الدرامى والتشكيل على المسرح .

ثامنا – ليون شيللر .. وتحريك المجموعات على خشبة المسرح .

LEON CEHILLER المعلم والمخرج المسرحى البولندى (١٨٨٧ – ١٩٥٤ م) مطور المسرح القومى البولندى ، والمجاهد لتقديم مسرح شعبى شعرى يخدم جماهير العمال فى بولندا . وهو الذى أنعش الحكايات الشعبية البولندية البسيطة ، وأحوال الرعاة على خشبة المسرح البولندى ، وقوفا وتحديا للمسرح البرجوازى وفنونه المسطحة .

١- فى منهج شيللر لتعليم الإخراج المسرحى ، يعمل الطلاب مع مصممى الديكور والمناظر من المدرسين . الطلاب يصممون المناظر ، ويلونونها ، ويرسمون المساقط ويتعلمون التقنية فى كل مراحلها تصميما وتنفيذا . كما يطلعون على أجهزة الخدع المسرحية .

٢- فى مجال السينوجرافيا بدأ شيللر تعاونا علميا بين طلاب أكاديمية المسرح والمدرسة العليا للفنون الجميلة فى العاصمة وارسو . الطالب بعد إجازته فى المدرسة العليا لفنون المسرح ، يقضى سنتين ليدرس سينوغرافيا المسرح .

تاسعا – اجتهادات إدوارد جوردون كريج E.G. CRAIG

(١٨٧٢/١/١٦ – ١٩٦٦/٧/٢٩ م)

هو مخرج ومصمم ديكور ومنظر إنجليزى للمسرح . **تقوم نظريته فى المسرح على أن الكلمة تخنق المسرح** . ابتدع فكرة UBER MARIONETT منطلقا من فلسفة فردريش نيتشه F.NITZSCHE المعروفة بالإنسان الكامل UBER MENSCH والتى تقول بأنه ينبغى على القيم التى نضيفها فى الحياة أن تعمل على السمو بمستوى الإنسان للوصول إلى خلق نوع جديد . وقد أراد كريج تحقيق هذا النوع فى المؤسسة المسرحية .

١- يذكر كريج فى كتابه (فن المسرح) THE ART OF THEATRE

" أقول بأن مسرح المستقبل سيحتاج فى إبداعه إلى تعزيز ثلاثة عناصر . الحدث، صورة خشبة المسرح ، الصوت فى المسرح . وأعنى بالحدث الحركة والنثر والرقص والشعر . وأفهم فى صورة خشبة المسرح الإضاءة ، الأزياء، الديكور المسرحى . كل ما يقع على العين . وعندما أذكر الصوت فى المسرح فإننى أعنى الكلمة الملحنة والملقاة غناءا ، وكذا الكلمة المنطوقة بكل الفروق بينهما " (٢٦) .

٢- **تحويل كريج القاعة الكبيرة فى الكونسرفتوار** إلى مسرح الإمباسى EMBASSY TH. ضمن الشروط الفنية التالية :

أ- اتساع فى مقدمة خشبة المسرح PROSCENIUM بما لم يكن مألوفا لدى النظارة .

ب- تشكيل فى الفراغ المسرحى ، وحواجز مشبكة ، أعمدة تصل إلى السقف ، وستار أزرق فى المؤخرة بنظام يعكس الأفق HORISON فى مؤخرة خشبة المسرح .

جـ- لا استعمال للكواليس التقليدية ، ولا للسوفيتا ، ولا لأنوار الحافة (نسيان القديم لابتكار جديد يحل محله) .

د- الإصرار عى الإشعار بميدان الأحداث .

هـ- أسفر العرض الأوبرالى عن " جديد فى الديكور والأزياء وابتكار فى الإضاءة بالأنوار وظلالها والتأثير المتضاد بين النور والظل " حسب مقال جريدة

REVIEW OF THE WEEK وعند إعادة العرض عام ١٩٠١ يكتب الناقد البريطانى والتركرين " العرض صوت مسرحى جديد يدق على باب المسرح العالمى " WALTER CRANE (٢٧)

٣- فى تصميم كريج لديكورات دراما ابسن (روزمرزهولم)

ROSMERSHOLM بإيطاليا عام ١٩٠٦ لم يلق بالا إلى القرنين ١٩ ، ٢٠ الميلاديين حسبما عاش ابسن . ولم يعمل حسابا لتصميم المعمارى الذى بنى بيتا أو حجرة فى عصر إبسن . كما لم يهتم بالأثاث الذى كان يملأ . حجرات بلاد الإسكندنافيا فى ذلك الوقت . لكن كريج اتجه بكل قواه إلى تحقيق صورة العصر الذى يرسم فيه ديكوراته ويصمم فيه مناظر خشبة المسرح ، بعيد عن المتحفية والأثرية فى الفن المسرحى . متبعا نفس الأسلوب العصرى فى تصميم الأزياء وفى احترام للموضة ، واختيار للون ودلالاته النفسية وبخاصة اللونين الأحمر والرمادى .

يذكر المصمم الإيطالى أنريكو كورادينى ENRICO CORRADINI أحد المشاهدين لعرض روزمرز هولم " تماما كما لو أن خشبة المسرح قد استبدلت بأخرى . اختفت الكواليس المعروفة . ارتفاعات معمارية شاهقة طالعت العيون ، ألوان خضراء وزرقاء لونت المكان . كل شئ بسيط ، لكنه كان أشبه بالأسرار التى تقف فى حياة البطلين روزمر ورابيكا ROSMER – REBECCA وتعقد حياتهما . انعكاس أو مرآة للصور النفسية الداخلية . (٢٨)

٤- بدءا من عام ١٩٠٦ وفى إيطاليا ، يعكف كريج على **دراسة أفكار المعمارى الإيطالى سبستيانو سرليو** ، ممهدا فكره بعصر النهضة الإيطالى وأفكاره الطليعية لخشبة المسرح .

عاشرا - مولع بالتجديدات .. بيتر بروك .

" إن المسرح الجيد هو وليد لحظته التى يعمل فيها على المسرح . فالمسرح يتعامل مع الملائكة الأحياء ، ويحتاج فى كل لحظة إلى وقفات تجديدية وتعديلات جوهرية - بيتربروك . [٢٩]

١- عادى بروك الطبيعية فى المسرح . يستبدلها على غرار محاولات أنتونين آرتو فى شكل خشبة المسرح والإضاءة والظلال . كما عادى الواقعية أيضا . لإفراطها فى السلالم ، والأشجار بألوانها الحقيقية ، الأوراق الخضراء وجذع الشجرة البنى الداكن (تفاصيل لا يحتاجها المسرح المعاصر) . إن الإيماءة إلى أى شيئ على المسرح - وفق رؤية آرتو - أجدى بكثير .

٢- تجربة أوديب سنكا .

ركز بروك فى إخراج التجربة على فكرة المسرح الشامل قبل تاريخية الدراما وجوها العام القديم . مستندا على أفكار المعاهدة عند آرتو وبرخت ، والمزج بينهما فى إطار متسق . **وجات صورة خشبة المسرح على الوجه التالى** : الكورس متفرق بين خشبة المسرح وصالة الجمهور فى المسرح القومى الإنجليزى (١٩٦٨ م) . يقف بجانب أعمدة الصالة أحيانا ، وفى مواضع هامة على الخشبة أحيانا أخرى ، بل وفى المقصورات أحيانا ثالثة ، فى كل أدوار المبنى المسرحى الجديد . الكورس يهمهم ويدمدم . تقوى الهمهمات والدمدمات تعبيرا عن الطقسية . يصحب الكورس موسيقى إلكترونية تجسد الطقسية والاحتفالية .

يحقق بروك – بهذا الشكل لخشبة المسرح – مسـرح الضوضـاء المواجه لواقع حياة العصر .

٣- تجارب المسرح المباشر .

أ- لا نعنى لفظة (المباشرة) بمفهومها السطحى فى المسرح . لكن المقصـود عند بروك من المسرح المباشر هو المسرح الذى يسير إلى هدفـه المنشـود ، بعيدا عن الالتواء والانتحاء والتحريف DEFORMATION . وهو المسرح الذى استهواه .

يقوم العرض المسرحى فى هذا النوع على دعامتين . الأولى تصل إلـى صالة الجمهور عبر مدخل المبنى المخصص للجمهور . والثانية تصل إلى خشـبة المسرح – عبر مدخل الممثلين _ إلى المبنى المسرحى(الممثلـون يصلـون إلـى المسرح يوميا دخولا من باب خاص بهم يسمى باب الممثلين) .

الدعامتان ، ولنقل معماريا الممران (ممر الصالة وممر خشبة المسـرح ، هل هما على اتصال ؟ أم فى انفصال ؟ إذا ما ارتبطت خشبة المسرح (كممثليـن) بصالة الجمهور (كمشاهدين) بالحياة الواحدة ، فإن ذلك يعنى أن تكون الدعامتـان – أو الممران معماريا – فى حالة انفتاح على بعضهما البعض ، أى ضوء أخضـر يسمح للحياة بالمرور (التى هى المسرح والدراما والمسرحية والعرض المسرحى من بدايته إلى نهايته) . وبفكر بروك فى تجارب المسرح المباشر قـدم عـروض حلم منتصف ليلة صيف على مسرح استراسفورد بفرقة شيكسبير الملكية ، بديكـور رقيق يناسب بساطة الحوار وكوميديا المواقف المسرحية . **صمم سالى جـاكوبس SALLY JACOBS حوائط بيضاء ناصعة وسط فراغ هائل على خشـبة المسرح . المنظر يقبل أكثر من تفسير . هو يظهر بحوائطه البيضاء الأنيقة كمستشفى ، أو كفصل من فصول التعليم فى المدارس الراقية ، أو كمعمـل من معامل الأبحاث العلميـة ، وقـد انتـهى عـامل الطـلاء لتـوه مـن**

طلاء الحجرة .. أقصد خشبة المسرح . تمثلت المستويات الثلاثة فى تصميم الديكور تماما مثل خشبة المسرح الإليزابيثى ذات الأضلاع الثلاثة ، وفـــى تناسق مع فلسفة العصر بدرجاتـــه الثــلاث (الله – القصـــر – الشـــعب) كل عنصر على حدة . ينصهرون معا ، ثم يذوبون فى رؤية فلسفية واحدة.
الممثلون يقيمون العلاقة مع الصالة فى يسر وبغير جهد جهيد . لعبـــت الإضـــاءة دورا تفاؤليا مشعا على خشبة اللمسرح مؤثرة واضحة . حبـــال الســـيرك تتوســـط مشاهد كثيرة . الحواة والمهرجون يخلعون إطارا عاما من الفرجـــة علـــى الجـــو المسرحى .

ب– وعلى نفس فكرة المسرح المباشر تجرى تجربة أورجاســت ORGHAST فى إيران ، والتى تبناها المركز العالمى لأبحاث المسرح CIRT اختصار
CENTRE INTERNATIONALE DE RECHERCHE THEATRALE
أحد عشر ممثلا من جنسيات يونانية وأسبانية وألمانية ويابانيـــة وأفريقيـــة وأمريكية . المكان ليس مسرحا ، بل هو مركز للأبحاث المسرحية . لكنه " **كـــان مسرحا لا يزال محتفظا بإخلاصه** " [٣٠] على حد تعبير بروك . كمـــا يتـــدرب الإيرانيون على أجزاء من نفس العرض أورجاست .

جـــ– اتساع تجارب المسرح المباشر فى أفريقيا : (داهومى ، التوجـــو ، نيجيريا ، النيجر ، مالى) لمحاولة إيجاد (لغة مسرحية) بيـــن لغـــات ولـــهجات متعددة ، كشكل من أشكال التقابل مع الجماهير .

د– تيمون الأثينى فى فرنسا :

تجرى على مسرح THEATRE DES BOUFFES DU NORD - PARIS وهى أول مرة يخرج فيها بروك عرضا باللغة الفرنسية.
خشبة المسرح كانت مهجورة منذ عام ١٩٥٠ (العرض كان عـــام ١٩٧٤) كان بناءا قديما يزيد عمره عن المائة عام ، لكن موقعه كان آهلا بالسكان،

رغم ضعف وقدم تقنيته . مسرح قريب من الحياة بلا تزويق أو فخامـــة أو حتى راحة . مقدمة خشبة المسرح – حيث أنوار الحافة التقليدية القديمة – تقترب إلى حد الالتصاق بالجمهور الجالس فى الصف الأول من الصالـــة . الحوائط على طبيعتها جامدة الطلاء لا توحى بأى ترف أو امتياز . وكـــأن صالة الجمهور ليست بصالة لجمهور مسرحى . تركيبة قريبة من تركيبـــة المسرح الإليزابيثى القديم . الجمهور عادى المظهر بلا ملابس رســـمية ، بلوفرات وبنطلونات جينز ومعاطف عادية غير ثمينة (ليس هنـــاك مكـــان لحفظ المعاطف داخل الصالة) .

حادى عشر – تنويع فى المسارح وخشباتها – ماكس راينهاردت .

MAX REINHARDT (١٨٧٣/٩/١٩ – ١٩٤٣/١٠/٣١ م)

مخرج نمساوى ، واحد من أبرز مخرجى المسرح فى القرن العشـــرين . ينشئ عام ١٩٠٣ مســـرح الصغـــار KLEINES THEATER يخـــرج أوديبوس ملكا فى عام ١٩١٠ فى حلبة سيرك فينا . عام ١٩٠٦ يدعو أوروبا إلـــى إنشاء المسارح الصغيرة KAMMERSPIELE ، ويدير المهرجانات المسرحية أمـــام الآثار المعمارية فى سالسبورج فى النمسا وفى ميونيخ بألمانيا .

١ – السيكلوراما .. لأول مرة على خشبة المسرح .

CYCLORAMA أو الستارة السيكلورامية . ستارة منحنية – أو جدار منحـــن تتخذ خلفية لمسرح معد لكى يوحى للنظارة بامتداد مكانى لا حـــد لـــه . يســـتعمل مهندسا الديكور ماكس كـــروز MAX KRUSE ، ليفيـــث كورنـــث LEVIS CORINTH لأول مرة فى تاريخ المسرح الستارة الدائرة التـــى تخـــدم خشـــبة المسرح ، فى المسرح الألمانى عندما أخرج راينـــهاردت مســـرحية (ســـالومى) SALOME للدرامى أوسكار وايلد **رؤية جديدة فى فن السينوغرافيا ، وفـــى**

منظرية خشبة المسرح . إلغاء لتقليديات المناظر القديمة ، مما أعطى فرصة واسعة للفن التشكيلي لتحقيق ذاته دراميا على المسرح .

٢- **إخراج كلاسيكية ليسنج MINNA VON BARNHELM . نقل راينهاردت مودرنية العصر (القرن العشرين) إلى العروض الكلاسيكية الألمانية** ، عارضا النزعات الداخلية ومعاناة الإنسان دون الوقوع في الطبيعية أو اليومية الدنيوية البسيطة .

خشبة مسرح في ثوب مسرح أنيق ورشيق عبر بعث جديد للديكور والمناظر عليها " يمكن بالمطاوعة علم كل شئ في المسرح ، بشكل تشكيلي طيع . لذلك لن أحتاج إلى سوفيتا لتقذف لي بأشياء من أعلا إلى أسفل . حل قديم . إن أفظع ذكرياتي في المسرح الصغير مرتبطة بهذه السوفيتا . ففي أعلا توجد آلاف المخاطر . فلتسقط السوفيتا . المسرح الدوار يحل مشكلات من هذا النوع . قبل العرض ترتب كل مناظر المسرحية بدقة ، وتشكيل رقيق ، حتى أسقف الحجرات ثابتة بلا خطورة " راينهاردت ".(٣١)

٣- المسرح الدوار في حلم منتصف ليلة صيف .

في أول مرة يستعمل فيها مسرح NEUES خشبة المسرح الدوار ، يبني المخرج راينهاردت الغابة كلها على الخشبة . لم يكن التأثير أحاديا .. بمعنى أن دوران خشبة المسرح عند التغيير من منظر إلى منظر آخر ، لم يبعث سرعة رائعة في حركة التغيير وفي حركة سير الدراما والغرض فحسب ، بل إنه أعطى الفرصة للنظارة لتشاهد أحيانا لب التغيير والإضافات المنظرية ساعة دوران خشبة المسرح الدوار . تدور الخشبة حسبما هو مرسوم لها أمام السيكولوراما في الخلفية، بلا حاجة إلى السوفيتا وأعمالها وعمالها ، وبلا استعمال لأنوار الحافة التقليدية ، بل وسط إضاءة عالية من مصادر النور في الصالة وخشبة المسرح . هذه الصورة أقامت التحاما عضويا قويا بين الديكورات وخشبة المسرح .

٤- فلسفة المسارح الصغيرة .

يتحدد هدف راينهاردت لتحقيق فكرة إيجاد الاتصال القريب والنـــافذ بيــن الممثل والمتفرج فى المسرح الصغير . مسرح يضم ٣٠٠ متفرج يجلســـــون فـــى صالة مسرحية واحدة ، على كراسى من نوع واحد ، مسرح خال من المقصـــورات والأدوار ، ليس فيه أنوار الحافة ، بل يصل الصف الأول فى صالتـــــه إلـــى حـــد الالتصاق بخشبة المسرح (زيادة فى تقريب وتحقيق التأثير الـــــودى) . مســـرح يستعمل عدة سلالم فى مقدمة خشبة المسرح ، ومرة ثانية لتكثيف التأثير ، وربـــــط الحركة صعودا وهبوطا بين الصالة وخشبة المسرح ، بلا أى أنفصال نفسى .

اقتضى إنشاء هذه المسارح إلغاء الإطار أو السياج الذي يحــــدد واجهـــة خشبة المسرح تعبيرا عن (وحدة نفسية) بين المشاهد والممثل المسرحي ، وبـــدلا من الإضاءة الصادرة من أعلا خشبة المسرح قرب الســـــوفيتا أو أســـفلها أو مـــن الكباري علي الخشبة ، وبدلا من أنوار الحافة ، نفذت الإضاءة إلي المسرح مباشرة من صادرات النور وبروجكتوراته أمام أعين الجماهير فــــي وضـــوح وصراحـــة ومباشرة .

٥ - مسرح الآلاف .

مرة ثانية ، يعيد راينهاردت النظر في فكره عن المسرح الصغير . فـيري أن خشبة المسرح الصغير لا تتسع للدرامات الكبـــيرة ذات الأعـــداد الهائلـــة مـــن الممثلين ، وفي هذا تحديد سيء للريبرتوار . كما أن هناك حاجـــــة للممثـــل إلـــي الجماهير ، وهي العلاقة الحية في الطبيعة المسرحية . إذ كلما كان عدد المتفرجيـن قليلا ، أضعف ذلك من حماس والتهاب الانفعال عند الممثل . دراسة راينـــــهاردت لتجارب استانسلافسكي الذي كان يعمل في إخراج المسرحية أحيانا لسنة أو تزيـــد ، ومع ذلك فإن العلاقة المسرحية عادة ما تنتهي عند نقطة واحدة . هي نقطة الالتقـاء

بين الممثل والمتفرج . مثل هذه النقاط هي السبب الرئيسي في ميلاد فكرة مسرح الآلاف من الجماهير العريضة.

٦- منعطف الباروكية الجديدة .

الباروك BAROQUE أحد أساليب التعبير الفني ، كان قد ساد في القرن ١٧ ميلادي . ولد أسلوب الباروكية الجديدة في المسرح من حركة الانفصال أو الانعزال في محاولة لتطوير نزعات داخلية وباطنية في الفن المسرحي ، الأمر الذي وجه راينهاردت لاستخراج تفسيرات ووجهات نظر جريئة وغير تقليدية كمزيد من التحرر من البالي القديم والمستهلك المألوف في المسرح . وذلك بتكثيف التأثير ، والوصول إلي الباروكية الجديدة باستعمال وسائل الأبهة والخيلاء والمواكب العظيمة الفخمة ، بما يقدم للمشاهدين تياترالية باروكية جديدة في القرن العشرين .

والباروك أصلا أسلوب غال ومكلف . يمارس راينهاردت الباروكية الجديدة علي حياته الشخصية قبل أن يعلن ممارستها في المسرح . لقد كان مولعا بهذا المنعطف ، وكان المعمار المسرحي سبيله إلي التفكير الباروكي الجديد واجهة قصر ليوبولد سكرون LEOPOLD SKRON واجهة بيضاء ناصعة يقف أمامها ساعات وساعات في سالسبورج. قصر يحتوي علي ٤٠ حجرة تم بناؤه عام ١٧٦٣ ليخصص للبارون أنتون فيرميان ANTON FIRMIAN ملئ بالتحف واللوحات الزيتية في فن التصوير التي رسمها أكبر فناني القرن ١٨ ميلادي . في ١٦ أبريل من عام ١٩١٨ م يشتري راينهاردت القصر بأكمله . وفي نفس الوقت أو قبله بقليل يدفع راينهاردت ١,٦٠٠,٠٠٠ مارك لمؤسس مبني المسرح القومي الألماني . حتي إذا ما انتهت الحرب العالمية الأولي يشرع في بناء مسرح GROSSES SCHAUSPIELHAUS باشراف المعماري هانز بولزيج HANS POLEZIG ويحقق راينهاردت في معمار المسرح الجديد فكرته التي

طالما سيطرت علي تفكيره وهي (التقريب إلي أبعد الحدود بين الممثل والمتفرج).

مسرح كبير بلا أنوار للحافة ، ولا إطار لواجهة خشبة المسرح ، بل تمتد الخشبة لترتبط بالصالة ارتباطا فيه كثير من حرية المعمار وحرية التأثير الفني . الامتداد إلي الصالة علي شكل حدوة حصان u مدببة الرأس تجاه صالة الجمهور . الصالة تتسع لثلاثة آلاف وخمسمائة متفرج في العرض المسرحي الواحد . يكاد يقترب هذا المسرح من مسرح الأرينا حيث النظارة تحيط بالتمثيل من جميع نواحيه (علي غرار مكان المتصارعين في المدرج الروماني) . يؤدي الممثلون أدوارهم وسط النظارة تماما . صممت صالة الجمهور علي أفخم ماتكون . وكان من بين الأهداف للمسرح الارتقاء بأحاسيس الجماهير .

وفي إضاءة غير مباشرة أصبحت الصالة جزءا من شاعرية خشبة المسرح ، ومن العروض التي تجري عليها .

هذه التياترالية التي غزت صالة الجمهور لم تكن أكثر من خشبة مسرح جديدة . ولم يكن لهذه الباروكية شبيه لصالة الجمهور هذه إلا في برشلونة بأسبانيا من تصميم المعماري جودي GAUDI ، وهو نفسه واحد من زعماء حركة الانفصال في فن المعمار .

أما خشبة المسرح ، فقد تسلحت بآخر صيحات التقنية والميكنة . فتحة اتساعها ٣٠ متر ، وعمق قدره ٢٠ مترا ، عليها مسرح دوار كبير الدائرة (تحتل هذه الدائرة قطرا طوله ١٨ متر) من أكبر مسارح الدوار في العالم . في خلفية خشبة المسرح يقع الأفق HORIZON الذي يستعمل للنجوم والقمر والشمس والسماء . آلاف من مصادر النور ، وعاكسات للضوء في خمسة ألوان رئيسية بمشتقاتها ، ماكينات للسحاب والمطر والبرق والرعد وسقوط الثلوج . حقا كان مسرحا خياليا في القرن العشرين .

المسرح الأمريكي

في بدايات القرن العشرين أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية واحدة من كبري الدول المتقدمة تقنيا وصناعيا ، سابقة القارة الأوربية في العديد من المجالات، بينما كان المسرح لا يزال متأخرا عن زميله المسرح الأوربي . وبعد الحرب العالمية الأولي كان لاتصال أمريكا بالثقافة المسرحية الأوروبية نتائج باهرة ، الأمر الذي جعل عديدا من الفنانين المسرحيين الأوروبيين يهاجرون إلي الولايات المتحدة أثناء وبعد انتهاء الحرب ، بما عكس علي تقدم الفنون المسرحية في أمريكا . وفي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين تزور فرق أوروبية الولايات المتحدة ناقلة عبق المسرح الأوروبي .

دفعت هذه الزيارات المسرح الأمريكي إلي الاستيقاظ . فيتقدم البروفيسور جورج بيكر G.P. BAKER من جماعة هارفارد ليكون فرقة مسرحية تحت اسم ENGLISH47 وليفسح المجال للمؤلفين الدراميين – الذين برزوا بعد ذلك – وهم يوجين أونيل ، روبرت شروود ، سيدني هوارد ، توماس وولف و فيليب باري وغيرهم EUGENE ONEILL, ROBERT SHER-WOOD, SIDNEY HOWARD, THOMAS WOLFE, PHILIP BARRY. ويتابع بيكر افتتاح مركز مسرحي آخر تحت اسم WORKSHOP 47 وليخصصه للسينوغرافيا والديكور المسرحي ، ويبرز من مهندس الديكور فيه لي سمنسون (١٨٨٨-١٩٦٧ م) LEE SIMONSON ، دونالد أونزليجر (١٩٠٢ – ١٩٧٥م) DONALD OENSLAGER ، ثم ينتقل بيكر عام ١٩٢٥ إلي جامعة ييل YALE ليحقق كل أحلامه التقدمية في مسرح الجامعة هناك ، منشئا أول قسم للفنون المسرحية ليملأ حياة المسرح الأمريكي بالمثقفين مسرحيا .

دفعة بناء الدور المسرحية .

بينما أثرت هذه الفرق الجامعية في الحيـــاة الثقافيـــة الأمريكيـــة ، كـــان (المسرح الجديد) NEW THEATRE قد بدأ إشعاعاته وعروضه منذ عـــام ١٩٠٦ م في شيكاغو . وفي عام ١٩١٢ م يفتتح مسرح في بوسطن يتســـع لعـــدد ١١٣ متفرجا . ثم مسرح صغير آخر في شكاغو يتسع لواحـــد وتســـعين متفرجـــا بعنـــوان SMALL THEATRE وبيـــن عـــامي ١٩١٥ ، ١٩١٦ م يفتتـــح مسرحان كبيران فـــي نيويـــورك . الأول تحـــت اســـم WASHINGTON SQUARE PLAYERS علي غرار المسرح الفرنســـي ألفييـــه كولومبييـــه VIEUX-CO LOMBIER (مسرح جـــاك كوبـــو) والثـــاني تحـــت اســـم PROVINCETOWN PLAYERS .

ثم يتكون – أمام هذه الطفرة المسرحية – اتحاد كتاب الدرامـــا PLAY WRIGHTS COMPANY لحماية كتاب الدراما الأمريكية . وكان من نتيجـــة ذلك ظهور كتاب جدد (تيودور درايزر ، سوزان جلاسبل ، إدنا فنسنت ميـــلاي) THEODOR DREISER, SUSAN GLASPELL, EDNA VINCENT MILLAY إلا أن أهم مسرح من بين هذا المسارح كان مســـرح (جيلد) THEATRE GUILD الذي عمل باســـتمرارية فـــي عـــامي ١٩١٩ ، ١٩٢٠م ليقدم مستوي عاليا في فنون المسرح والسينوغرافيا ، مقدما ريبرتوارا مـــن الكلاسيكيات والمسرحيات الأمريكية العصرية (تخرج المخرج الأمريكي الشـــهير هارولد كلورمان HAROLD CLURMAN من مسرح جيلد ذاته).

تسلحت المسارح الأمريكية بإشراقة جديدة في السينوغرافيا . فإلي جـــانب سمنسون ، رونالد أونزليجر ، برز كل من المهندسين السينوغرافيين دافيد بيلاســـكو ، روبرت إدموند جونز ، نورمن بـــل جديـــز ،كليـــون ثروكمورتـــون ، بوريـــس أورنســـون، مورديكـــاي جورليـــك DAVID BELASCO,ROBERT EDMOND JONES, NORMAN BEL GEDDES, CLEON THROCKMORTON, BORIS ARONSON, MORDECAI

GORELIK وكلهم خلفوا أبحاثا تمتلئ بالجمالية وفلسفة التفسير السينوغرافي علي خشبة المسرح . وركزت الأبحاث والتطبيق علي خشبة المسرح أيضا علي الابتعاد عن الواقعية ،وملء خشبة المسرح بالمساحات التي تحرك شهية المتفرج ناحية التفسير والاشتراك الحسي والوجداني مع العرض المسرحي بفعل الديكور والسينوغرافيا (ديكور نورمن بل جديز لمسرحية هملت لشيكسبير).

لم تكن السينوغرافيا الجديدة تنطلق من فراغ . فقد عكف السينوغرافيون علي دراسة تاريخ المسرح وتارخ الخشبة والأزياء المسرحية وتكنولوجيا الألوان في عصور ازدهر فيها المسرح (مثل العصر الإليزابيثي الانجليزي).

لقد ساعد علي تحقيق منهج السينوغرافيا الجديد مخرجون أمريكيون آمنوا بحجم الديكور(دراميا) علي خشبة المسرح من أمثال (لي استراسبرج ، شيريل كرافورد ، استلا أدلر ، موريس كارنوفسكي ، جون جارفيلد ، إليا كازان) LEE STRASBERG, GHERYL CRAWFORD , STELLA ADLER, MORRIS CARNOVSKY , JOHN GARFIELD , ELIA KAZAN.

ويبقي اليوم أمامنا أكثر من ٣٠٠ جامعة أمريكية ومدرسة عليا بها أقسام للفنون المسرحية تعطي الشهادة الجامعية العالية في هذا التخصص النادر والجميل ومسارح عصرية حقا.

سينوغرافيا الأوبرا في إيطاليا

تتركز جهود السينوغرافيا الحديثة في إيطاليا في مسارح ودور الأوبرا. هذا النوع الدرامي الدرامي الموسيقي الذي انطلق من إيطاليا عام ١٦٠٠م . واضطر رجال الديكور المسرحي في القرن العشرين إلي تغيير خططهم السينوغرافية نتيجة لتقديم الأوبرات في الحدائق الكبيرة . الأمر الذي غير كثيرا من تصميم المناظر والديكورات في العرض المسرحي ، وأدي هذا الانتقال إلي

الخارج، إلي اهتمام أكبر بدهان المناظر ، والاستعانة بالضرورة بالســــينوغرافيين المتخصصين كما كان الحال في المسرح الفرنسي .

وقد تأثر بهذا التغير كل من السويسري أدولف آبيا ،والانجلزي جـــوردون كريجADOLPHE APPIA, E.G.CRAIG هذا التغير الذي أفضــــي إلـــي العناية بالجمالية في أقصي معانيها ، وإلي الاهتمام بالبصرية عند مشاهد المســـرح حتي تقع عيناه علي كل جميل ودرامي في الوقت نفسه.

برغ من السينوغرافيين الإيطاليين ماريو سيروني MARIO SIRONI الــــذى تخصص في سينوغرافيا الأوبـــرا ، المخـــرج المســـرحي والســـينمائي لوتشـــينو فيسكونتي LUCHINO VISCONTI الذي عمل كسينوغرافي أيضا . فــــهو المصمم لكل أعماله الإخراجية في المسرح ليحقق درامية النص المسرحي وســـط ديكور يتلاءم ويتوحد مع جماليات السينوغرافيا العصرية في القرن العشرين .

علامات سينوغرافية المسرح النرويجي

المسرح النرويجي مسرح متواضع جدا، نتيجة ظـــروف سياســـية تتعلـــق بنظام الحكم فيه، فقد تبعت النرويج دولة الدنمارك حتي عام ١٨١٤ م . لذلك فلـــم تكن هناك مسارح تابعة للبلاط الملكي ، كما في بعض البلاد الأوروبية الملكيـــة – إذ كان مقر الحكم الملكي في استوكهلم.

لم تعرف النرويج المسرح إلا في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي ، أو في منتصفه تحديدا ، وفي مدينتين فقط هما كريستينيا ، برجن ,CHRISTINIA .BERGEN

ولم تنهض للمسرح قائمة في النرويج إلا بعد معاهدة الاتحاد مع الســـــويد عام ١٩٠٥ م إذ أصبحت الثقافة مستقلة تماما وانعتق المسرح من الموت.

افتتح المسرح القومى النرويجي أبوابه عام ١٨٩٩ م في مدينة كريستينيا) NATIONALTHEATRE تحت إدارة الفنان بجرن بجرنســـون BJORN

BJORNSON (١٨٥٩-١٩٤٢م) لم يكن الافتتاح علي مستوي المسارح القومية أو الوطنية الأوروبية . كان مسرحا متواضعا في ريبرتواره ، بفرقة قليلة العـــدد ، لم يتلق أية معونة مجزية من الدولة . إلا أن هذه الظروف الصعبة لم تمنع المسرح عن السير إلي الأمام.غ

وسرعان ما افتتح مسرح CARL – JOHAN TEATER (كارل يوهـــان) ليقدم الأوبريت والمسرحيات الهزلية جذبا للجماهير . حتي قام مسرح متخصـــص بالعروض الأدبية سمي بالمسرح التجريبي ، واستمر في العمل ما بيـــن ســنوات ١٩٠٣ ، ١٩١١م.

تعدد إنشاء المسارح التجريبية في النرويج بعد انتـــهاء الحـــرب العالميـــة الأولي (في أوسلو مسرح مايول MAYOL ، مســـرح إنتيمـــا INTIMA ، مسرح برث ريستادس BERTH RAESTADS ، مســـرح فـــري FRIE ، مسرح بالكونجن BALKONGEN ، مسرح سويلن SOILEN).

لم تنعم العاصمة أوسلو بمبني مسرحي علي الطراز الأوروبي الحديـث إلا في عام ١٩٢٩ م عندما أصبحت عاصمة رسمية للنرويج وكان هومســوح NYE TEATER (المسرح الجديد).

وبجهود بعض المسرحيين ونقابات العمال تم بناء (المســـرح الشـــعبي) FOLKETEATERN في عام ١٩٣٥ م الذي أستعمل كدار للسينما في بعــض الأحيان . أما دار أوبرا أوسلو الرسمية فلم يتم بناؤها إلا في عام ١٩٥٧م.

وكل هذه المسارح صغيرة الحجم لا تتسع لأكثر من ٣٠٠ متفـــرج علـــي الأكثر والأسعار زهيدة .

لم تظهر الفرق المسرحية الجوالة في النرويج إلا في عام ١٩٦٠ م لكـــن الحكومة النرويجية تنتبه للثقافة المسرحية فتخصص للمسارح والفـــرق المســـرحية ٢,٦٠٠,٠٠٠ دولار سنويا لتغطية تكاليف العروض المسرحية التي تـــتراوح بيـــن

الكلاسيكيات (خاصة درامات النرويجي هنريك ابسن)، والدرامات النرويجية بأقلام كتاب معاصرين .

علامات السينوغرافيا .

انطلق التجديد في عالم السينوغرافيا من المسرح القومي النرويجي – أوسلو بجهود السينوغرافي النرويجي بجرن بجرنسون ، ثم تابعيه جينز فانج ، أوليفر نيرلاند JENS WANG, OLIVER NEERLAND وقد عمل الثلاثة علي تحقيق تصور تصميمي ذي عناصر درامية تجسد في السلالم علي الخشبة ، المسرح الدوار ، ستائر السيكلوراما ، حتي كادوا يقتربون من أفكار الإنجليزي المخرج الرسام جوردون كريج بسينوغرافيته الطليعية في المسرح الحديث.

الروس والسوفيت

بدأت سينوغرافيا المسرح في بلاد روسيا القيصرية بداية متواضعة ثم تأثرت بتيارات الفن التشكيلي التي برزت مع دوران القرن العشرين (من تعبيرية، سيريالية ، مستقبلية ، دادية ، طليعية وتأثيرية) وهي الثورة الفنية التشكيلية في التصوير الزيتي والنحت والجرافيك والرسم ،والتي أثرت بشكل أو بآخر في سينوغرافيا المسرح المعاصر.

وحين يخطو القرن العشرون أول عقوده تظهر التجارب السينوغرافية في المسرح الروسي ، علي يد كل من فلاجيمير تاتلين ، فلاجيمير ماياكوفسكي ، الكساندر رودشنكو,V.TATLIN, V.MAJAKOVSKI A.RODSHENKO وبمساعدة المخرجين المسرحيين المهتمين بالمسرح تتغير معالم الديكور والأزياء فيه لتصبح أكثر فعالية وأعظم تأثيرا في دم العرض المسرحي (سرجي إيزنشتاين أكبر دليل علي ذلك S.EIZENSTEIN).

يشير تاريخ المسرح الروسي إلي جهود البروفيسور نيكـــولاي أكيمـــوف N.AKIMOV لإيراد سينوغرافيا مسرحية في الدرامات التي أخرجـــها تتمـــيز باتحاد عناصر العرض المسرحي إلي أعلي الدرجات والمستويات الفنية .

كما يستعمل السوفيتي الكسندر تسلر A.TISLER تلوينات تقنية ابتكارية علي خشبة المسرح ، في تركيز علي عناصرالفن التشكيلي من رســـم وجرافيـــك تعبيرا عن مضامين الدرامات المسرحية مرة بالأسلوب التعبيري وأخري بالأسلوب التكعيبي.

المسرح العربي

نستطيع القول بأن علامات السينوغرافيا في المسرح العربي ضيئلة ضئيلة . ولتاريخه المحدود العذر في ذلك ، فهو لم يقدر له نفس البداية التاريخية للمســـرح الأوروبي أو الأمريكي . كما أنه قد حرم – بحكم تاريخه المتواضع– من السير في حركات التطور والتقدم ، وفاتته كل مراحل التيارات والمذاهب الفنية التي أثـــرت بالنهضة علي زميله المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة .

لقد كان همنا – كعرب – هو تقليد المسرح الأوروبي ، وبداية الاهتمــــام بفنون الإلقاء والتمثيل ، لنقيم عروضا مسرحية أيا كان مضمونها وشكلها . وكـــان للدخول في مرحلة التجريب – سواء في السينوغرافيا أو غيرها – أن نمـــر عـــبر مصاف كثيرة استفاد منها مسرح الغرب، الأمر الذي لم يستطع المســـرح العربـــي اللحاق به سريعا . فالمسرح أداة من أدوات الثقافة بالدرجة الأولـــي ، وباختصـــار شديد، فإن الثقافة لا تبني أو تكتمل بين عشية وضحاها .

وفي اعتبار لكل ما قدمته (المسارح) أو شبه المسارح العربية قديما مـــن بابات ابن دانيال (ومسرحيات) التعازي في العراق ، والقرة قوز التركي الأصـــل في العصر العثماني ، وخيال الظل ، وأنواع أخري من (عروض) أطلق عليـــها العمل المسرحي . أضف إلي ذلك محاولات في العصر الفرعونـــي فـــي مصـــر القديمة (أسطورة أوزوريس) في اعتبار لكل هذه الصنوف شبه المسرحية ، فـــإن

المسرح العربي لم يلتفت يوما إلي تعبير أو مهمة السينوغرافيا .. هذه اللفظة الحديثة التي دخلت إلي فهرس المسرح ، بعد إنطلاق وسائل الاتصال المعاصرة وظهور نظريات الإعلام ولغة الإعلام وأدوات الاتصال بالجماهير ، وهي عديدة ومتنوعة في مجالات الكتاب والإذاعة والتلفيزيون والاتصال الشخصي وغيرها .

المسرح المصري

بصرف النظر عما قدمه المسرح المصري في عشرينيات القرن العشرين من فرق مسرحية ، وعروض غلب عليها الطابع الغنائي والاستعراضي ، ومسرحيات ميلودرامية من اقتباس وإخراج يوسف وهبي في فرقته الخاصة (فرقة رمسيس) . وبعد إقرار معاهدة ١٩٣٦ م التي قضت بانسحاب المستعمر الانجليزي من مصر (لم يرحل الاستعمار إلا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو الخالدة في منتصف خمسينيات القرن العشرين).

لم تلمس مصر أطراف الثقافة الأوروبية إلا في منصف القرن التاسع عشر الميلادي . ولم يقم لهذه الثقافة الأوروبية كيان إلا في أواخر التاسع عشر الميلادي ، عندما زارت الفرق الفرنسية والفرق الإيطالية المسرح المصري أو المباني المسرحية علي وجه التحديد (كانت دار الأوبرا المصرية تخصص أربعة شهور في الموسم المسرحي الواحد أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، ينساير لفرق الأوبرا الإيطالية . ثم تتبعها في شهري فبراير ، مارس الفرق المسرحية الفرنسية) وبعدها يدخل حر القاهرة بما لم يفسح مجالا لصعود الفرق المصرية علي خشبة مسرح الأوبرا ، التي كانت لنا نحن أعضاء فرقة المسرح الحر المصري حلما للصعود علي خشبتها أسوة بالفرق الأجنبية . وطوال تسعة أعوام من تاريخ المسرح الحر المصري لم تصعد إلا ثلاث مسرحيات من ريبرتوار قوامه ما يقرب من العشرين مسرحية علي مسرح دار الأوبرا .

وكما هو معروف فإن المسرح العربي لم يولد في مصر ، لكنه ظهر لأول مرة في التاريخ في بلاد الشام (لبنان ، سوريا) فكان مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م) أول من ترجم المسرحية الأوروبية إلي اللغة العربية (ترجم دراما موليير الفرنسي المعنونة (البخيل) وقدمها في مسرحية عام ١٨٤٨م) وبتعاونه مع أخيه سليم النقاش استطاع الأخوان تقديم عدة مترجمات مسرحية علي خشبة مسرح زيزينيا بالإسكندرية (أندروماك ، ميديا للفرنسي جان راسين) JEAN RACINE واشترك (ابو نضارة) بإعداده لمسرحيات أوروبية في مسرح ألفييري .. المسرح الثاني لمدينة الإسكندرية .

إن أبرز ظهور للمسرح المدرسي آنذاك ، هو ما قدمته إحدي فرق المدارس لمسرحية بعنوان (الوطن ، العرب) كان المرحوم الوطني عبد الله النديم (١٨٤٣-١٨٩٦م) قد كتبها كمحاولة مسرحية للناشئة .

أما في القاهرة العاصمة فيعود إنشاء أول مبنى مسرحى إلى الفرنسيين أثناء الحملة الفرنسية على مصر . ففى عهد نابليون بونابرت الغازى لمصر أنشئ مسرحان باسم (مسرح تيفولى TIVOLI ، مسرح الجيش المنتصر THEATRE DE L'ARMEE VICTORIEUSE) ، لاستمتاع الجنود الفرنسيين ، ولم يعرف تاريخيا مصير هذين المسرحين على وجه التحديد .

وفى قصر محمد على الحاكم العثمانى السابق كانت تمثل أوبرات من الفرق الفرنسية والإيطالية الزائرة (هرنانى ، حلاق إشبيلية) . بينما دار الأوبرا المصرية المحتلة بالفرنسيين والإيطاليين كانت مخصصة لجماهير الأجانب وعلية القوم من المصريين تعرض أوبرات (ريجوليتو ، عايده ، RIGOLETTO AIDA) . إلى أن دخلت درامات للمؤلفين الفرنسيين بيير كورنى ، فكتور هوجو ، ألكسندر ديماس ، وليم شيكسبير . P. CORNEILLE, V. HUGO, A. DUMAS, W. SHAKESPEARE ، وصعد على مسرح دار الأوبرا نجوم عالميون مثل سارة برنار ، إلينورا دوسى ، أرميتى نوفيللى S. BERNARD,

E. DUSE, E. NOVELLI . لكن من إحقاق القول أن نذكر أن تمثيل الدرامات الأوروبية قد ساعد على ميلاد درامات عربية تتبع قواعد أرسطو والبناء الدرامي السليم ، بعد انقضاء فترة الإعداد والاقتباسات من الدرامات الأجنبية ، وفى تجريب على الواقع والمجتمع المصرى (درامات يوسف الخياط ، أبو خليل القبانى)، وتبلور هذا التيار المصرى فى فن كتابة المسرحية عند محمد تيمور – ١٨٩١ – ١٩٢١ م) . ليمد المسرح بكوميديات مصرية لحما ودما (عصفور فى القفص ، عبد الستار أفندى ، الهاوية) تتعرض لمشكلات المجتمع ، ومسرحيته الأخيرة الهاوية تعرض أثر مخدر الكوكايين على الشعب المصرى . ولأول مرة يرى الجمهور شخصيات مصرية حقيقية بدلا من الشخصيات الأجنبية فى المسرحيات الغربية .

ويتبع محمد تيمور الشاعر المصرى أحمد شوقى أمير الشعراء (١٨٦٨ – ١٩٣٢ م) بكم من المسرحيات الشعرية المصرية (كليوباترا ، عنترة، مجنون ليلى ، الست هدى ، قمبيز) وكلها تتناثر موضوعاتها بين التاريخ العربى والبطولة العربية . ثم يكتب فى تلك الفترة محمود تيمور (شقيق محمد تيمور) سلسلة من المسرحيات المصرية (الفدائى ، حواء الخالدة ، شاى بعد الظهر) .

ثم يكتب توفيق الحكيم ، أحد العلامات البارزة فى مسرح مصر درامات كثيرة ضمنها فى مجلديه (المسرح المنوع ، مسرح المجتمع) ، معتنيا بالمشكلات الاجتماعية للمجتمع المصرى (أغنية الموت ، الكنز ، أهل الكهف) والأخيرة افتتحت بها الفرقة القومية المصرية – المسرح القومى حاليا – المسرح الحكومى عام ١٩٣٥ م كأول فرقة حكومية ترعاها المملكة المصرية .

وتعود درامات الغرب إلى الظهور فى المسرح المصرى بعد عودة اللبنانى جورج أبيض من بعثته فى باريس عام ١٩١٠ م (كان الخديوى عباس الثانى قد أرسله إلى بعثة لدراسة فنون التمثيل) فينشئ جورج أبيض فرق تحمل اسمه ويقدم درامات عطيل ، لويس الحادى عشر ، الملك أوديب) . ويزور بفرقته

الشمال الإفريقى ليبيا وتونس والجزائر . لكن جماهير الشمال الإفريقى لـــم تفـــهم جيدا اللغة العربية الفصحى فى المسرح (وعذرها فى ذلك الاســـتعمار الفرنســـى والإيطالى اللذان كانا يعملان على هدم اللغة العربية الأم تعليما وممارسة) .

كما دخل إلى ساحة المسرح المصرى المخرج عزيز عيد (مـــن أصـــل سورى) وحقق مع زوجته الممثلة الشابة فاطمة رشدى عروضا قيمة ، عاكســـت عروض فرقة رمسيس التى كان يقودها يوسف وهبى ببطلته الفنانة الكبيرة أمينـــة رزق .. أمد الله فى عمرها .

أما عن الأبنية المسرحية .. ففى مدينة الإسكندرية يعود إنشاء مسرح سـيد درويش (محمد على سابقا) إلى عام ١٩١٠ م . ثـــم مســـرح حديقـــة الأزبكيـــة بالقاهرة عام ١٩٢٢ م ، باستثناء دار الأوبرا المصرية التى افتتحت عـــام ١٨٧١ م للعروض الأجنبية . ومسرح معهد الموسيقى العربية الذى صمم عام ١٩١٤ م ، ثم مسرح قاعة إيوارت التذكارية EWART MEMORIAL HALL الذى دشنه أيام الاستعمار سانت جون ديامـلنت ST. JOHN DIAMANT فـــى عـــام ١٩٢٨م (والقاعة تتبع حاليا الجامعة الأمريكية بالقاهرة) . ثـــم مســـرح نجيـــب الريحانى الذى يتسع لعدد ٤٠٠ مشاهد والذى اشتراه عام ١٩٣٥ م لتعمـــل عليـــه فرقته الخاصة ، والتى استمرت حتى بعد وفاته عام ١٩٤٩ م .

وبعد الحرب العالمية الثانية ، تم تحويل بعض دور السينما إلى مســـارح . مثل سينما الكورسال ، كما أنشئت مسارح خاصة كما نرى اليـــوم فـــى الـــهرم ، هليوبوليس ، شارع الجلاء ، الدقى .

المسرح الجزائرى

لم تعرف الجزائر المسرح إلا عبر الفرنسيين . ظل خيال الظل سائدا حتى عام ١٨٣٠ م (حكايات قراقوش وما شابهها من مغامرات الطائر الأسود) انتقـــادا

للحكم العثمانى ، وكانت تقدم فى المقاهى وعلى قارعة الطريق ، بما لا نستطيع أن نعتبره مسرحا بالمعنى المفهوم لكلمة مسرح .

أما المعمار المسرحى ، فإن أول مسرح أقيم فى الجزائر العاصمة كان عام ١٨٥٠ م بأمر من القائد الفرنسى المحتل برتراند كلوزيلى BERTRAND CLAUSEL خصص للفرق الفرنسية الزائرة . وفى نفس العام (١٨٥٠ م) يبدأ الاحتلال فى بناء دار للأوبرا بتصميم المهندس الفرنسى تشاسيريو CHASSERIAU مكان أحد القصور المحترقة للحاكم التركى سابقا . وفى عام ١٨٥٣ يبنى مسرح THEATRE DE L'MPERATRICE على الطراز المعمارى الإيطالى لكنه يحترق فى عام ١٨٨٢ م وأعيد بناؤه ليطلق عليه اسم (مسرح المدينة) GRAND THEATRE MUNICIPAL بعد تجديده بمعدات وآلات تقنية حديثة آنذاك .

وبعد تحرير الجزائر عام ١٩٥٤ م تسلم الجزائريون أمور المسرح ، وافتتحت مدرسة لتعليم فنون المسرح (درس فى أوائل الستينيات فيها كل من سعد أردش وكرم مطاوع) .

المسرح اللبنانى

بعد الاحتلال العثمانى الذى طوق العديد من البلاد العربية ، ومن بينها لبنان ، وقع الوطن اللبنانى فى يد الفرنسيين حتى حقق الاستقلال مؤخرا عام ١٩٤٣م ، ليجد اللبنانيون على أرضهم ثقافات مختلطة ومتباينة تجمع خطوطا وإرهاصات بيزنطية وعثمانية تركية وعربية وفرنسية .

كانت بداية المسرح العربى قاطبة من لبنان كما سبق الذكر (السورى مارون النقاش ودراماته بعد بقائه فى إيطاليا عدة سنوات تعلم فيها أصول البناء الدرامى للمسرحية ، ومحاولاته فى الإعداد المسرحى . ثم تجربته فى استغلال

التراث العربى للمسرح وعرضه " ليلة من ألف ليلة " التى عرضها عـام ١٨٥٠ م مما شجع العرب وأثار شهيتهم نحو هذا الوافد الجديد الملقب بالمسرح) .

ومثل مهرجان بعلبك السنوى نشاطا مسرحيا ملموسا فى كل أنحاء الوطـن العربى بما قدمه من فلكلور عربى وشرقى إلى جـانب مـا كـان يعرضـه مـن مسرحيات عربية .

واشتركت جامعة القديس يوسف فى كثير من العروض المسرحية بطلابـها ، وخرجت العديد من الممثلين الذين يزاولون النشاط المسرحى حاليـا ويكونـون الفرق المسرحية اللبنانية المعاصرة .

المسرح العراقى

قديما ، لم تهتم العراق بالأبنية المسرحية على عكـس اليـوم ، ويظـهر التاريخ المسرحى أن العرق بعد الحرب العالمية الأولى ، ومنذ انفصاله عن الحكـم العثمانى ، مرورا بفترة انتقاله إلى اليد البريطانية ، وحتى نيله الاستقلال فى عـام ١٩٣٠ م ، وسقوط الملكية فيه عام ١٩٥٨ ، لم يكن يعنى كثيرا بالدور المسـرحية سواء فى العاصمة بغداد أو المدن الكبيرة الأخرى (يقيم العراق حاليـا مـهرجانا سنويا للفرق العربية والأجنبية بمدينة بابل القديمة يشرف عليه المخرج المسـرحى محسن العزاوى) .

ولم يجد فن التمثيل طوال سنوات طويلة إلا قاعة فى قصر الملك السـابق فيصل ، كان من النادر السماح باستعمالها للفـرق المحليـة لتخصيصـها للفـرق الأجنبية الزائرة .

إلا أن العقود الثلاثة الأخيرة قد شهدت موجة لبناء الدور المسرحية علـى أحسن طراز (المسرح القومى الجديد ، مسرح وزارة الثقافة والإعلام) . وبعـودة

المبعوثين العراقيين لدراسة المسرح فى ألمانيا وفرنسا وبلغاريـــا وتشيكوســلوفاكيا دخل المسرح العراقى المعاصر بوابة التجريب والتطوير .

المسرح المغربى

يظل المستعمر الفرنسى مستعمرا لبلاد المغرب العربية فى الفترة ما بيـــن أعوام ١٩١٢ ، ١٩٥٦ م .. تاريخ الاستقلال . لكن المستعمر يرحل عنها تاركـــا بصمات ثقافية فرنسية الطابع فى كل مناحى الثقافة والفنون .

إلا أن بوادر النهضة المسرحية المرتكزة على ثقافة فرنسية خالصة تبـــدأ فى الظهور منذ عام ١٩٣٠ م . فتقدم بعض الفرق المسرحية المغربية مســـرحيات الفرنسيين كورنـــى ، موليـــير ، بومارشـــيه CORNEILIE, MOLIERE, BEAUMARCHAIS . ويصل عدد فرق الهواة فى عام ١٩٥٦ م بعد اســتقلال البلاد إلى ١٣٠ فرقة مسرحية ، تنتقل من مكان إلى آخر لتنتشر فنـــون المســـرح والتمثيل فى الميادين وداخل الأبنية المدرسية وفى دور (الخيالة) السينما . حتـــى تبدأ المغرب فى إقامة المهرجانات الفنية فى عام ١٩٥٧ م . وفـــى عـــام ١٩٥٩ م تفتتح المغرب مدرسة لتعليم فنون التمثيل المسرحى . وفى نفس العـلم (١٩٥٩ م) يصدر قرار بمنع صعود المرأة المسلمة على خشبة المســـرح مغنيـــة أو راقصـــة حفاظا على الآداب والشريعة الإسلامية .

تبدأ المغرب منذ عام ١٩٦٠ م فى إقامة مهرجان سنوى للفنون الشـــعبية ، كان يحتل مكانه على مسرح قصر الملك محمد الخامس فـــى الربـــاط .. وكـــان المسرح يتسع لعدد ٢٦٠٠ متفرج .

المسرح السورى

ظل الوطن العربى السورى فترة طويلة تحت رحمة الحكم العثمانى حتـــى حصل على استقلاله فى عام ١٩٤٦ م . إلا أن بقايا تأثر من عــــهد محمــد علـــى (١٨٣٢ م) قد فتحت الوطن السورى على ينابيع الثقافة بصفة عامة ، والثقافـــة المسرحية بصفة خاصة .

تنبثق المحاولات المسرحية فى العاصمة دمشق على يد الرائد أبو خليـــل القبانى الذى بنى مسرحا خاصا لفرقته المسرحية حتى منع من مزاولة المهنة فيـه . (قدم عرض ألف ليلة وليلة من التراث) . ويتابع إسكندر فرح تقديـــم العـــروض المسرحية فى سوريا فيعد أوبرا عايدة للتمثيل المسرحى . وســـرعان مـــا يســـافر القبانى إلى مصر ليقدم أوبريتاته فى نجاح ساحق على المسرح المصرى .

إلا أنه يعزى إلى إسكندر فرح تكوينه أول فرقة هواة مسرحية فـــى عـــام ١٨٨٤ م وهو تاريخ نعتبره متقدما جدا بالنسبة إلـــى تـــاريخ المســـرح الســـورى الشقيق. حتى وإن قدمت الفرقة أعمالا درامية للفرنسيين راسين ، ألفرد دى موســيه A. MUSSET . أو اقتبست أو عربت من الأصل الأجنبى .

ومنذ عقود قليلة يفتتح فى دمشق المعهد العالى للفنون المسرحية على نمـط نفس المعهد الذى أنشأة الراحل الأستاذ زكى طليمات فى القاهرة عـــام ١٩٤٤ م . وبعد عودة المبعوثين السوريين من فرنسا وألمانيا وروسيا يزداد نشـــاط المســـرح السورى تطبيقا عمليا فى المسرح ، وتدريسا فى معهد التمثيــل لإعــداد أجيــال جديدة لفن المسرح المعاصر .

المسرح التونسى

ظلت تونس الخضراء تحت الحكم العثمانى حتى دخلها الفرنسيون احتــلالا عام ١٨٨١ م .

تكونت أول فرقة مسرحية بالعاصمة تونس ، وبإشراف محمــــد بورقيبـــة (شقيق الحبيب بورقيبة الرئيس التونسى السابق) فى عام ١٩٠٦ م . والذى أقـــام معاهدة فنية آنذاك مع الدرامى الواصل من لبنان سليمان قرداحـــى . إلا أن فرقــا أخرى تتكون فى عام ١٩٠٩ م . وتستقبل تونس فرقتين مسرحيتين مصريتين همــا فرقة جورج أبيض فى عام ١٩٢١ م ، ثم فرقة يوسف وهبى فـــى عـــام ١٩٢٧ م لتعرض الفرقة الثانية درامتى (غادة الكاميليا ، البؤساء) وهما من تأليف فرنســى. لم تكن الرقابة الفنية تسمح بالكثير من المسرحيات العربية مما أعاق تطور المسرح العربى إذا أردنا الصدق . وقد أخر هذا الإجراء التعسفى من ميلاد الدراما التونسية .

وفى عام ١٩٥١ تنشئ تونس مدرسة لفنون التمثيل المسرحى ، وجــــهود المصرى زكى طليمات واضحة فى تطوير هذه المدرسة عندما عمل بتونس بعـــد عام ١٩٥٣ م ، إثر قرار التطهير الظالم الذى أعفاه فى مصر من كل وظائفه الفنية (كان طليمات يشغل المدير الفنى للفرقة القومية المصرية – المسرح الحكومـــى ، عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ، مدير المسرح الشــعبى ، مديــر المســرح المدرسى) .

بعد هذا التشخيص لـــ (حالة المسرح العربى) هل آن الأوان للدخول فى مدى تحقيقه لتعبير (السينوغرافيا) ؟ أظن ذلك .

تصل فلسفة علوم السينوغرافيا فى العصر الحديث إلى تجاوز شكل خشــبة المسرح ، والإضاءة والخدع المسرحية ، إلى الاهتمام بإدخال علوم السيمياء فـــوق خشبة المسرح ، الأمر الذى صاحبه التجريـــب فـــى الميميـــاء MIME ، وفـــى

الانتقاص عمدا من شأن الكلمة فى الدراما وتأثيرها الذى يحمل – وحمل على طريق تاريخ المسرح – شأنا لا يستهان به ، إذا اعتبرنا أن مجموع الكلمات هى العبارة التى حملها استانسلافسكى كل الأحاسيس ومجمل انفعالات الدور المسرحى وفقا لطريقته الإبداعية التى خرجت من روسيا ، ومن ثم الاتحاد السوفيتى من بعده ، حتى وصلت الطريقة السحرية إلى معاهد التمثيل فى الولايات المتحدة الأمريكية .

أضف إلى ذلك ، ما أوردناه فى الكتاب والمعنون بـ (عالم السينوغرافيا) ، وهو يتضمن بعضا من مجموعة الأبحاث النظرية التى جربت لتطبيقها على خشبة المسرح مسارح عدة ، فى ارتباط تجريبى وتعليمى بمهمة الإعداد لكل ما يصعد على هذه الخشبة من مواد تخص (الماكياج) فن تخطيط الوجه ، أو الأزياء وغيرها من مهمات مسرحية أخرى . هذه السينوغرافيا التى انبثقت قرب ثلاثينيات القرن العشرين . هل كان المسرح العربى – أيا كان مكانه – شرقا أو غربا أو شمالا فى أفريقيا .. هل كان بوسعه أن يستوعب آفاق تلك السينوغرافيا .. ورجاله أو مسرحيوه لم يكونوا قد دخلوا من بوابة المسرح الأولى، وأقصد بها تعلم فن الإلقاء أو فن التمثيل ؟

إن أول معهد للتمثيل على مستوى التعليم العالى قد أنشأه الراحل أستاذى زكى طليمات عام ١٩٣١ م فى القاهرة تحت اسم (المعهد العالى لفن التمثيل العربى) . لكن سرعان ما تغيرت الوزارات آنذاك فى مصر بحكم الأحزاب السياسية المتناحرة . حتى إذا ما قدم العام التالى (عام ١٩٣٢ م) وكان على رأس وزارة المعارف المصرية الوزير حلمى عيسى باشا – يرحمه الله – فاعتبر أن وجود معهد لفن التمثيل العربى أمر يخل بالآداب العامة فى مصر . فما كان منه إلا أن أصدر قرارا وزاريا بإغلاق المعهد إلى غير رجعة . وضاع على طلاب هواة محبين للمسرح ودراسته العالية سنة من حياتهم (روحية خالد ، فرج النحاس ، أحمد البدوى ، صالح إبراهيم الكابلى وغيرهم) .

ولقد لاحظنا أن المستعمر أيا كانت هويته ، كان يوجه مسرحه المستجلب على مصر ، لا ليقيم نهضة مسرحية – كما فى بلاده – وإنما ليرفه عن جنوده فقط. ومن هنا انعدمت صورة التقدم فيما كان يعرض من مسرحيات على خشبات المسارح العربية فى كل الأوطان المحتلة .

كما أن موجة السينوغرافيا المعاصرة التى نشهدها اليوم تحاول منذ عدة سنوات فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة ، أو فى مسارح تجريبية أخرى فى لبنان مثل عروض مختبر المنارة للعروض الفنية ، أو المختبر الذى يعمل منذ عدة سنوات طويلة فى كلية الآداب بجامعة اليرموك بالأردن . ومحاولات تجريبية فى التراث فى المغرب ، ومسرح عبد الكريم برشيد هناك أيضا ، وتجارب عربية أخرى فى بعض البلاد العربية (تجارب الدرامى محمد العثيم) فى الدراما وآخرها مسرحية (الأرشيف) التى مثلت المملكة العربية السعودية فى مهرجان المسرح التجريبى عام ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م .

لقد قام التجريب فى الوطن العربى كله بقدرة قادر ، ودون أن يمر على تيارات أو مذاهب فنية ثار عليها التجريب الأوروبى . ورغم مضى سنوات على التجريب العربى ، واحتكاكه خلال نفس السنوات الثمان بتجارب عالمية وأوروبية ، إلا أننا لا نستطيع الحكم بدقة على مدى تأثير هذا التجريب عند الجماهير العريضة ، وهى برأيها القول الفصل فيما وصل إليه التجريب فى مسرح الوطن العربى اليوم أو مستقبلا بإذن الله تعالى .

الله ولى التوفيق ،،،

الهوامش

هوامش الباب الأول

١- د. ثروت عكاشة

المسرح المصرى القديم . تأليف إيتيين دريوتون . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ م ، ص ١٤

٢- المصدر السابق . ص ٤٦

الباب الثانى

٣- د. كمال عيد

المسرح بين الفكرة والتجريب . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس . الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ١٩٨٤ م ، ص ٣٤ .

٤- د. عبد الرحمن بدوى

موسوعة الفلسفة جـ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ، ١٩٨٤ م ، ص ٢٩٤ .

٥- ZOLTAI DENES

AZ ESZTETIKA ROVID TORTENETE, KOSSUTH KONYVKIADO, BUDAPEST 1987, P.36

٦- المصدر السابق IBID, P. 38

٧- د. إبراهيم حماده

من حصاد الدراما والنقد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م ، ص ٨

الباب الثالث

٨- ZOLTAI DENES
OP. CIT, P. 72

الباب الرابع

٩- **د. إبراهيم سكر**

الدراما الرومانية . دار طرادكو للدعاية والنشـــر والتوزيـــع ، ١٩٨٩ ، ص ٧

١٠- **المصدر السابق ، ص ١٠**

١١- DR. HONT FERENC
A SZINHAZ VILAGTORTENETE, VOLUM I, BUDAPEST 1972, P. 90

١٢- وهناك مراجع تختلف فى ميلاده . إذ ترجع ميلاد بلاوتوس إلى عــام ٢٥٠ ق.م وهو السبب فى وضعنا علامة استفهام بعد تاريخ ميــلاده ، نتيجــة اختــلاف المراجع التاريخية إلى أن يثبت ذلك مستقبلا .

الباب الخامس

١٣- **ألارديس نيكول**

المسرحية العالمية جـ١ ، ترجمة عثمان نوية . وزارة الثقافة والإرشـــاد القومى . الإدارة العامة للثقافة ، ب. ت ، ص ٢١٧ .

١٤- **المصدر السابق ، ص ٢٤٤**

١٥- ZOLTAI DENES
OP. CIT, P. 96

١٦- DR. HONT FERENC
OP. CIT, P. 189

الباب الثامن

١٧- **ألارديايس نيكول**

المسرحية العالمية جـ٢ ، ترجمة محمود حـــامد شـــوكت . المؤسســـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب.ت ، ص ص ٩٤ - ٩٥.

١٨- **المصدر السابق ، ص ص ١٥٣ ، ١٥٤**

الباب العاشر

١٩- **د. كمال عيد .** المسرح بين الفكرة والتجريب .

مصدر سبق ذكره ، ص ٦٣٥

الباب الحادى عشر

٢٠- **هنرى باتيل**

(١٨٧٢ ١٩٢٢ م) أحد الداعين إلى مسرح الصالون الفرنســـى كلـــون من ألوان الترفيه فى المسرح .

٢١- **COPEAU**

A SZINHAZ MEGUJULASA, SZINHAZTUD - OMANYI INTEZET, BUDAPEST 1961, P. 115

٢٢- **JEAN VILAR**

DE LA TRADITION THEATRALE, LARCHE, PARIS, 1955

٢٣- PETERDI NAGY LASZLO
MEYERHOLD MUHELYE, GONDOLAT, BUDAPEST 1981, P. 6

٢٤- فاليرى بريوسوف VALERIJ BRJUSZOV
NYENUZSNAJA PRAVDA

٢٥- N.P. OH LOPKOV
O SZCENYICSESZKIH PLOSCSADKAH, TRANSLATED: DRAMA ES JATEK TERE BUDAPEST, 1959

٢٦- EDWARD BORDON CRAIG
THE ART OF THEATRE, LONDON 1959

٢٧- SZEKELY GYORGY
CRAIG SZEMTOL SZEMBEN, GONDOLAT KONYVKIADO, BUDAPEST, 1975. P.6

٢٨- إدوارد جوردون كريج
مصدر سبق ذكره ، ص ٧٤

٢٩- J.C. TREWIN
PETER BROOK, A BIOGRAOHY, MACNOLAND AND CO., (PUBLISHERS) LTD, LONDON 1971

٣٠- بيتر بروك
مصدر سبق ذكره ، ص ٢١٣

٣١- DR. STAUD GEZA
REINHARDT, SZEMTOL SZEMBEN, GONDOLAT KONYVKIADO, BUDAPEST 1977, P. 55

المراجع

أولا: المراجع العربية

١ - زكى طليمات

التمثيل – التمثيلية – فن التمثيل العربى . مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٥ م .

٢ - د. كمال عيد

المسرح بين الفكرة والتجريب ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس – ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٤ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية

1- VANSZOLV. V. V – KOLPINSZKIJ, J.D

A. MODERNIZMUS. MOCKBA, 1973, KOSSUTH KIADO, 1975.

2- FERENC, HONT – GEZA, STAUDT – GYORGY, SZEKELY

A SZINHAZ VILAGTORTENETE, GONDOLAT KIADO, BUDAPEST, 1986.

3- GYORGY, SZEKELY

A SZINJATEK VILAGA, GONDOLAT, BUDAPEST, 1986.

4- CARLSON, MARVIN

PERFORMANCE, LONDON AND NEW YORK, ROUTL EDGE, 1996



رقم الإيداع بدار الكتب ٧٠٤٩ / ٢٠٠٢
اسم الكتاب : تاريخ تطور فنية المسرح
اسم المؤلف : أ. د/ كمال الدين عيد
اسم المطبعة : سان بيتر للطباعة ت : ٥٦٣٠١٦٧
الطبعة الأولى مارس ٢٠٠٢

